Lessing's

Hamburgische Dramaturgie.

Für die oberste Klasse höherer Lehranstalten und
den weiteren Kreis der Gebildeten

erläutert

von

Dr. Friedrich Schröter und Dr. Richard Thiele.

> Ich kenne kein Buch, bei dem ein deutsches Gemüth über den Widerschein ächt deutscher Natur, Tiefe der Erkenntniß, Gesundheit des Kopfes, Energie des Charakters, Reinheit des Geschmacks innigere Freude und gerechtfertigteren Stolz empfinden dürfte, als Lessing's Hamburgische Dramaturgie. Gervinus.

Halle,
Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.
1877.

Herrn Professor Dr. Julius Bacher

als Zeichen ihrer tiefsten Verehrung

gewidmet

von

den Herausgebern.

Vorwort.

Groß, unaussprechlich groß sind Lessing's Verdienste um den geistigen Fortschritt und die Bildung unseres Volkes. So klar ihrer hohen Aufgabe sich bewußt wie er, sind wenige Größen der Weltgeschichte ihren erhabenen Zielen nachgegangen. Schritt für Schritt und Zug um Zug förderte er mit Riesenkräften sein Werk; wo er auch hingriff, überall hatte er eine herrliche Frucht erfaßt, mochte es nun auf dem Gebiete der Kunst oder auf den weiten Gefilden der Wissenschaft sein. Vor allem aber war das Drama das Feld, welches er mit unentwegter Rastlosigkeit bestellte, das Theater seine „Kanzel", auf die er, kaum den Knabenjahren entwachsen, mit frischester Jünglingskraft stieg, und von welcher herab er noch am Ende seines Lebens fast die letzten seiner Worte sprach, seinen „Nathan", dies reine Evangelium der Duldsamkeit und echten Menschenliebe. In Theorie wie in Praxis gleich groß hier, schritt er von den unscheinbarsten Anfängen bis zur höchsten Vollendung vor: der Verfasser des „jungen Gelehrten" wurde zum Dichter der „Emilia Galotti" und des „Nathan", der Herausgeber der „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" vollendete sich zum Hamburger Dramaturgisten. Wenn in irgend einem Werke, so hat Lessing in seiner Dramaturgie die Sonnenhöhe eines bahnbrechenden Geistes erklommen. Und wie gelang ihm dies? „Hier ist Alles", sagt ein feinsinniger Kunstrichter, „auf den Anlaß eines Bühnenrepertoriums geschrieben, das halb der Drang der Bedürfnisse, halb der Zufall zusammengesetzt hatte, wie vom Augenblicke für den Augenblick geschrieben, und doch ist Alles zugleich aus dem systematischen Zusammenhang eines tiefen Nachdenkens und der umfangreichsten Sachkenntniß hervorgegangen." Hieraus erklärt es sich auch, daß die Dramaturgie dem Verständnisse so viele Schwierigkeiten bietet. Denn Vieles in ihr, was Lessing als bekannt voraussetzte und voraussetzen durfte, weil es damals Gemeingut aller Gebildeten war, ist dem Bildungsbewußtsein unserer Gegenwart entschwunden und daher jetzt unverständlich.

Andererseits findet sich aber auch gar Manches, das Lessing aus dem Schatze seines vielumfassenden Wissens gespendet hatte, und das, schon damals schwerlich Eigenthum vieler, in unserer Zeit, die bei dem wachsenden Inhalte der Erkenntniß Jeden mehr denn je sich auf ein einzelnes Gebiet zu beschränken mahnt, erst recht nicht mehr von allen gewußt wird und gewußt werden kann. So ist die Dramaturgie ein Buch geworden, das mehr gelobt als gelesen, und wenn gelesen, mehr in den einzelnen Hauptfragen erfaßt als voll verstanden wird. Wer ehrlich sein will, wird sich ihr gegenüber in Bezug auf viele jetzt ohne Commentar kaum mehr verständliche Ausführungen und Anspielungen fast in der Lage fühlen, wie Sokrates der Schrift des Heraklit gegenüber, welcher offen aussprach, daß Alles, was er davon verstanden habe, vortrefflich sei; er habe aber Mehreres nicht verstanden, glaube jedoch, daß es ebenso sei; indessen die Schrift erfordere einen tüchtigen Schwimmer. Ist es nicht einem anderen Werke Lessing's, dem Laokoon, ähnlich ergangen, nur in etwas geringerem Maße? Daher muß die Wissenschaft hier eingreifen und Vergessenes und Verschwindendes wieder aufleben lassen oder auffrischen, mit einem Worte: den Theil des Wissens reconstruiren, aus welchem heraus der Dramaturgist sein Werk schrieb. So haben es Cosack, Buschmann und mit erweiterten Zielen noch ganz jüngst Blümner mit dem Laokoon gemacht. Sollte die Dramaturgie nicht dieselbe Rücksicht verdienen? Es lag deshalb der Gedanke nicht zu fern, diesen Schatz, der in die Tiefen des Vergessens zu versinken drohte, für die Gebildeten unserer Nation zu retten, welche die Dramaturgie in ernstem Selbststudium lesen wollen, und denen es auf ein wirkliches Verständniß des herrlichen Buches ankommt, nicht minder sie für diejenigen zugänglich zu machen, welche noch daran sind, sich die Grundlagen einer höheren Bildung zu erwerben, also für die Schüler der obersten Klasse unserer höheren Lehranstalten, besonders zum Zwecke einer fruchtbaren Privatlectüre. Um diesen Kreisen zu dienen, haben die Herausgeber ihr Werk unternommen. Für die speciellen Zwecke der Wissenschaft beabsichtigt Cosack, der Herausgeber des Laokoon, die Dramaturgie ebenfalls zu ediren, und hat bereits vor mehreren Jahren (in Herrig's Archiv für das Studium der neueren Sprachen Bd. LI. 1873. S. 33—78) einen kritisch bearbeiteten Text und einen gelehrten Commentar in Aussicht gestellt, sowie eine Probe von letzterem veröffentlicht, welche wir für die betreffenden Stellen (St. X—XIV) mit Dank

benutzt haben; er hat aber leider bis jetzt, so viel uns bekannt geworden, sein Versprechen noch nicht eingelöst. Der Versuch Rob. Boxberger's, welcher jüngst erschienen ist (Berlin bei Grote 1876) bietet Einzelnes, ohne jedoch irgendwie auf systematische Vollständigkeit Anspruch machen zu können. Dasselbe Urtheil gilt im Ganzen von der Suckau'schen Uebersetzung der Dramaturgie (2. A. Paris 1873), zu welcher Mézières eine Einleitung und Crouslé Anmerkungen geliefert haben.

So waren uns die Wege vorgezeichnet, die wir einschlagen mußten. Wir wollen mit unserer Ausgabe allen denen, die an der gelehrten Form Anstoß nehmen oder dieselbe nicht bewältigen können, hilfreich zur Seite stehen, sie theils durch eine Einleitung, in welcher sie sowohl über die äußere Geschichte und Alles, was damit zusammenhängt, als auch über den Inhalt im Ganzen Aufschluß finden, zum Studium der Dramaturgie hinführen, vor Allem aber durch Anmerkungen ihnen die Schwierigkeiten, welche sich im Einzelnen finden, lösen und somit ihr Wissen erweitern. So hoffen wir dem gedankentiefsten Werke unseres größten Kritikers die alten Freunde zu stärken und neue zu gewinnen. Freilich sind viele dramatische Arbeiten, welche Lessing bespricht, nach dem geläuterten Geschmacke unserer Zeit kaum noch genießbar, aber gerade dadurch wird sich die vorliegende Arbeit an vielen Stellen zu einer interessanten Pathologie des verkehrten Geschmackes und der dramatischen Kunst im vorigen Jahrhundert erweitern. Und zieht uns nicht noch ein ferneres Moment an? Steht nicht oft auf dem Sockel von grobem Sandstein die herrlichste Marmorstatue? Um ohne Bild zu reden, Lessing hat oft gerade an die jämmerlichsten Erzeugnisse seines und des vorangegangenen Jahrhunderts die bedeutungsvollsten und schwerwiegendsten Bemerkungen angeknüpft. Nur letztere haben natürlich Werth, jene aber dienen ihnen als Staffage, die zu kennen eben deshalb nöthig ist, weil die Lessing'schen Aufstellungen fortwährend Bezug darauf nehmen.

Daran knüpft sich die Frage: Welche Gestalt mußte unser Werk annehmen? Wir wollen knapp und mit möglichster Schärfe die Gesichtspunkte hinstellen, nach welchen wir arbeiteten, und nach denen wir unsere Ausgabe beurtheilt zu sehen wünschen.

Was den Text anlangt, so haben wir den der Lachmann-Maltzahn'schen Ausgabe beibehalten. Die Zahlen an den Seiten geben die Paginirung dieses Textes an, damit jedes Citat, das nach Lachmann-Maltzahn aufge-

stellt ist, auch in unserer Ausgabe ohne Mühe gefunden werde. Geändert haben wir nur die alte Orthographie und die höchst eigenartige und zu üppige Interpunction Lessing's, und haben dafür den jetzt geltenden Gebrauch eingeführt, besonders aus dem Grunde, weil unsere Ausgabe auch für Schüler berechnet ist. Doch betreffen unsere Aenderungen allein das äußere Gewand, soweit es in seinem altmodischen Ausputze das Auge nur stören würde, Schreibungen wie „seyn, itzt“ u. s. w. An anderen Stellen haben wir wenigstens eine gewisse Uebereinstimmung in die Orthographie hineinzubringen gesucht. Wo bei der Schreibung der Wörter offenbare Versehen vorlagen, haben wir einfach verbessert, sonst bei abweichenden Formen den nöthigen Vermerk in den Anmerkungen gemacht. In diesen selbst haben wir natürlich unsere eigene Orthographie beibehalten und bitten deshalb Abweichungen von dem Texte nicht als Inconsequenzen ansehen zu wollen. Nirgends aber haben wir in's Fleisch geschnitten, wir haben auch nicht ein Titelchen in der Flexion der Worte geändert, auf daß der ganze und unverkümmerte Lessing mit all' dem Reiz seiner Eigenthümlichkeit auch in der Form der einzelnen Wörter zum Leser spreche. Wir hielten uns ferner für berechtigt, längere gelehrte Anmerkungen (wie diejenigen zu Stück XL, LXXXVII, LXXXVIII u. a.) als Excurse und zwar nicht commentirt an das Ende des Werkes zu verweisen. Lessing betrachtete sie selbst als solche, indem er von ihnen urtheilt, er habe sie an die betreffenden Stellen hingesetzt, da er ihnen gerade keinen besseren Platz zu geben wisse, aber diese Einzelheiten doch ausgesprochen haben wollte. Es kommt hinzu, daß sie von untergeordnetem Werthe sind, meist philologische Quisquilien, welche nie beachtet wurden und es auch wohl kaum verdienten. Einzelne Anmerkungen Lessing's, in denen ein Citat weiter geht, als die Stelle im Text es erforderte (z. B. auf S. 254) haben wir an dem Punkte abgebrochen, wo ihr Werth aufhörte. Auch glaubten wir alle fremdsprachlichen Stellen durch Uebersetzung sowohl im Texte als in den Anmerkungen tilgen zu müssen, da wohl wenige jetzt die sechs Sprachen sämmtlich verstehen, welche in der Dramaturgie vorkommen, Lateinisch, Griechisch, Englisch, Französisch, Italienisch und Spanisch. Die wenigen Worte Holländisch im XVI. Stücke haben wir stehen lassen, da sie aus dem Zusammenhange verständlich sind, ebenso die niederdeutsche Stelle im XXVIII. Stücke, sowie alle einzelnen Ausdrücke da, wo Lessing sie zwar übersetzt, aber doch den fremdsprachlichen Ausdruck hingeschrieben hat, damit man seine Uebersetzung an demselben

messen möge. Wo Lessing längere Partien selbst übersetzt, aber die Originalstelle in den Anmerkungen hinzuschreibt, haben wir (es betrifft dies das Spanische in Stück LX—LXIX und das Lateinische LXXI—LXXII und C) das Fremdsprachliche ebenfalls weggelassen, jedoch nicht ohne die Lessing'sche Uebersetzung genau zu controlliren, um etwaige Abweichungen bemerken zu können. Wir hoffen damit, indem wir möglichst Raum sparten und durch Weglassung von Unnöthigem Platz für das Nothwendige schafften, recht gehandelt zu haben. Von strenger Consequenz zeugt dies freilich nicht, aber eine solche wäre zwecklos und ertödtend gewesen.

Je nach den Ausführungen Lessing's werden natürlich die Anmerkungen reichlicher oder spärlicher, knapper oder ausführlicher sein. Die Sache entschuldigt jedoch jede Ungleichheit. Im Ganzen haben wir es vermieden, unsere Quellen zu citiren, nur bei strittigen Fragen nennen wir unseren Gewährsmann, um auch den Nichtkenner in die Frage einzuführen und zu einem selbständigen Urtheil zu befähigen, oder ihm die nöthigen Anhaltspunkte zu weiterer Forschung zu geben. Unter diesem Gesichtspunkte mögen auch fremdsprachliche Stellen in den Anmerkungen als berechtigt angesehen werden. Sie streiten nur scheinbar mit den oben aufgestellten Principien, denn sie stehen meist in Klammern, und was sie bringen, ist stets vorher in allgemein faßlicher Form gegeben. Die Titel mußten der Genauigkeit halber natürlich in der Originalsprache angegeben werden.

Obwohl wir in einer an literarischen Hilfsmitteln nicht eben reichen Provinzialstadt wohnen, haben wir weder Mühe noch Kosten gescheut, um uns den nöthigen wissenschaftlichen Apparat zu verschaffen, und können es rühmen, von Behörden, Bekannten und Freunden die entgegenkommendste Unterstützung erfahren zu haben, namentlich von den Verwaltungen der Bibliotheken in Cassel und Göttingen. Allen hier öffentlich unseren Dank auszusprechen, ist uns eine liebe und angenehme Pflicht. Einzelnes konnten wir nicht auffinden, aber es ist im Verhältniß zur Masse des Erreichten so geringfügig, daß wir deshalb unsere Arbeit nicht glaubten zurückhalten zu dürfen, zumal wir nur dann Abstand genommen haben, nachdem wir uns alle erdenkliche Mühe gegeben hatten. So ist es nicht möglich gewesen, in einige der dunkeln Anspielungen des XXXVI. Stückes Licht zu bringen; von allen besprochenen Dramen haben wir nur Pfeffel's Schäferspiel „Der Schatz" (St. XIV) nicht bekommen können, obwol wir bei 20 Bibliotheken, und zwar

den bedeutendsten Deutschlands und Oesterreichs (Berlin, Bonn, Cassel, Colmar, wo Pfeffel lebte, Dresden, Frankfurt a/M., wo das Stück erschien, Freiburg i/Br., Göttingen, Gotha, Halle, Hamburg, Heidelberg, Leipzig, München, Münster, Sondershausen, Straßburg, Stuttgart, Weimar, Wolfenbüttel) angefragt haben. Vielleicht wird ein gelehrter Beurtheiler unserer Arbeit noch Manches nachzutragen haben; es würde uns im Interesse der Sache eine große Freude sein, wenn wir mit solchen Zusätzen bedacht würden, um durch sie, vereint mit eifriger Nachforschung auch unsererseits, Versäumtes in einer zweiten Auflage eventuell nachholen zu können.

Unsere Arbeit ist eben ein erster Versuch, die Dramaturgie vollständig zu commentiren, und bei der Beurtheilung derselben wolle man mit Nachsicht diesem Umstande Rechnung tragen. Wir sind uns bewußt, kein Werk des Genies geliefert zu haben, aber „seines Fleißes darf sich jedermann rühmen," sagt Lessing, besonders wenn man, wie wir, neben einem beschwerlichen Amte nur in kargen Mußestunden Hand an's Werk legen kann. Was wir aber erreicht haben, wie weit wir den obigen Forderungen gerecht geworden sind, darüber mögen competente Stimmen urtheilen; wir werden jeden Wink, jede Rüge, wenn Interesse an der Sache sie eingiebt, beachten und für jede Belehrung dankbar sein.

Hinsichtlich der Arbeitstheilung bei unserem Buche betonen wir ausdrücklich, daß unsere Vorstudien zwar nicht stets denselben Gegenständen zugewandt gewesen sind, aber sich für unsern Zweck glücklich ergänzten, so daß wir Alles gemeinsam fertig stellen konnten und auch gemeinsam die Verantwortung für jede Zeile tragen, welche wir schrieben.

Am Schlusse sprechen wir Hrn. Dr. Conrad Zacher in Halle, welcher uns vielfach unterstützte und auch die Güte hatte, eine Revision der Druckbogen zu lesen, noch besonders unsern Dank aus.

Wesel, im August 1876.

Die Herausgeber.

Hamburgische Dramaturgie.

[1767—1769.]

Erster Band.

Ankündigung.[1]

L.-M.

Es wird sich leicht errathen lassen, daß die neue Verwaltung des 3
hiesigen Theaters die Veranlassung des gegenwärtigen Blattes ist.

Der Endzweck desselben soll den guten Absichten entsprechen, welche man den Männern, die sich dieser Verwaltung unterziehen wollen, nicht anders als beimessen kann. Sie haben sich selbst hinlänglich darüber erklärt,[2] und ihre Aeußerungen sind, sowohl hier als auswärts, von dem feineren Theile des Publikums mit dem Beifalle aufgenommen worden, den jede freiwillige Beförderung des allgemeinen Besten verdienet und zu unsern Zeiten sich versprechen darf.

Freilich giebt es immer und überall Leute, die, weil sie sich selbst am besten kennen, bei jedem guten Unternehmen nichts als Nebenabsichten erblicken. Man könnte ihnen diese Beruhigung ihrer selbst gern gönnen; aber, wenn die vermeinten Nebenabsichten sie wider die Sache selbst aufbringen, wenn ihr hämischer Neid, um jene zu vereiteln, auch diese scheitern zu lassen bemüht ist, so müssen sie wissen, daß sie die verachtungswürdigsten Glieder der menschlichen Gesellschaft sind.

Glücklich der Ort, wo diese Elenden[3] den Ton nicht angeben; wo die größere Anzahl wohlgesinnter Bürger sie in den Schranken der Ehrerbietung hält und nicht verstattet, daß das Bessere des Ganzen ein Raub ihrer Kabalen, und patriotische Absichten ein Vorwurf ihres spöttischen Aberwitzes werden!

---

1) Vgl. über diesen ganzen Abschnitt die Einleitung.

2) Lessing bezieht sich hier auf Löwen (s. über ihn die Einleitung), der im Herbste des verflossenen Jahres (1766) bereits eine „Vorläufige Nachricht“ ausgegeben hatte.

3) Nach Schütz' Hamburg. Theatergeschichte S. 336 f. war das neue Unternehmen, noch bevor es in's Leben getreten, von Einzelnen aus Neid und Neuerungshaß öffentlich verhöhnt worden. Ein Unbekannter, wahrscheinlich ein gewisser Dreyer (aus Hamburg, 1716—1769), hatte handschriftlich gegen Löwen's „Vorläufige Nachricht“ im Publikum folgendes Gedicht verbreitet:

„Klein ist der Bühne Raum, der Schade desto größer,
Der aus dem Zweck sie zu verändern fließt,
Wenn die Veränderung nicht besser
Als diese Nachricht ist.“

So glücklich sei Hamburg in allem, woran seinem Wohlstande und seiner Freiheit gelegen: denn es verdienet, so glücklich zu sein!

4 Als Schlegel,[4] zur Aufnahme des dänischen Theaters, — (ein deutscher Dichter des dänischen Theaters!) — Vorschläge that,[5] von welchen es Deutschland noch lange zum Vorwurfe gereichen wird, daß ihm keine Gelegenheit gemacht worden, sie zur Aufnahme des unsrigen zu thun: war dieses der erste und vornehmste, „daß man den Schauspielern selbst die Sorge nicht überlassen müsse, für ihren Verlust und Gewinnst zu arbeiten.“ Die Principalschaft unter ihnen hat eine freie Kunst zu einem Handwerke herabgesetzt, welches der Meister mehrentheils desto nachlässiger und eigennütziger treiben läßt, je gewissere Kunden, je mehrere Abnehmer ihm Nothdurft oder Luxus versprechen.[6]

Wenn hier also bis jetzt auch weiter noch nichts geschehen wäre, als daß eine Gesellschaft von Freunden der Bühne Hand an das Werk gelegt und nach einem gemeinnützigen Plane arbeiten zu lassen sich verbunden hätte: so wäre dennoch blos dadurch schon viel gewonnen. Denn aus dieser ersten Veränderung können auch bei einer nur mäßigen Begünstigung des Publikums, leicht und geschwind alle andere Verbesserungen erwachsen, deren unser Theater bedarf.

An Fleiß und Kosten wird sicherlich nichts gesparet werden; ob es an Geschmack und Einsicht fehlen dürfte, muß die Zeit lehren. Und hat es nicht das Publikum in seiner Gewalt, was es hierin mangelhaft finden sollte, abstellen und verbessern zu lassen? Es komme nur, und sehe und höre, und prüfe und richte. Seine Stimme soll nie geringschätzig verhöret, sein Urtheil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden!

---

4) Johann Elias Schlegel (aus Meißen, 1718—1749), älterer Bruder von Johann Adolf, dem Vater der beiden Romantiker August Wilhelm und Friedrich Schlegel, dichtete schon als Schüler zu Pforta einige Dramen. Als Secretär der Gesandtschaft in Kopenhagen schrieb er später (1746) „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters,“ die im dritten Theile seiner Werke (1764) S. 259 ff. erschienen.

5) Dieselben liefen auf die Forderung hinaus, daß das Theater einen nationalen Charakter trüge, indem es den Sitten und der Anschauungsweise der betreffenden Nation in den zur Darstellung gelangenden Stücken sich anpasse.

6) Bereits seit Ausgang des 16. Jahrh. waren die Aufführungen theatralischer Spiele in den Händen zünftiger Schauspieler, die Behufs erwerbsmäßiger Ausübung ihrer Kunst zu einer Bande unter Leitung eines Principals sich zusammenschlossen und so ohne festen Aufenthaltsort von Stadt zu Stadt zogen. Da eine derartige Gesellschaft, anderweitiger Unterstützung entbehrend, lediglich auf die unsichere Einnahme an den einzelnen Abenden angewiesen war, so konnte von einem Aufblühen einer „freien Kunst“ schlechterdings nicht die Rede sein. Erst durch die Errichtung von Stadt- und Hoftheatern wurde der einzelne Schauspieler gegen Noth und Entbehrung geschützt und in den Stand gesetzt, lediglich seiner künstlerischen Ausbildung zu leben.

Nur daß sich nicht jeder kleine Kritikaster[7] für das Publikum halte, und derjenige, dessen Erwartungen getäuscht werden, auch ein wenig mit sich selbst zu Rathe gehe, von welcher Art seine Erwartungen gewesen. Nicht jeder Liebhaber ist Kenner; nicht jeder, der die Schönheiten Eines Stücks, das richtige Spiel Eines Acteurs empfindet, kann darum auch den Werth aller andern schätzen. Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto parteiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.

Der Stufen sind viel, die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der 5
Vollkommenheit zu durchsteigen hat; aber eine verderbte Bühne ist von dieser Höhe natürlicher Weise noch weiter entfernt: und ich fürchte sehr, daß die deutsche mehr dieses als jenes ist.

Alles kann folglich nicht auf einmal geschehen. Doch was man nicht wachsen sieht, findet man nach einiger Zeit gewachsen. Der Langsamste, der sein Ziel nur nicht aus den Augen verlieret, geht noch immer geschwinder, als der ohne Ziel herum irret.

Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters als des Schauspielers, hier thun wird. Die Wahl der Stücke ist keine Kleinigkeit: aber Wahl setzt Menge voraus; und wenn nicht immer Meisterstücke aufgeführet werden sollten, so sieht man wohl, woran die Schuld liegt. Indeß ist es gut, wenn das Mittelmäßige für nichts mehr ausgegeben wird, als es ist; und der unbefriedigte Zuschauer wenigstens daran urtheilen lernt. Einem Menschen von gesundem Verstande, wenn man ihm Geschmack beibringen will, braucht man es nur aus einander zu setzen, warum ihm etwas nicht gefallen hat. Gewisse mittelmäßige Stücke müssen auch schon darum beibehalten werden, weil sie gewisse vorzügliche Rollen haben, in welchen der oder jener Acteur seine ganze Stärke zeigen kann. So verwirft man nicht gleich eine musikalische Komposition, weil der Text dazu elend ist.

Die größte Feinheit eines dramatischen Richters zeigt sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Mißvergnügens unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wie viel davon auf die Rechnung des Dichters oder des Schauspielers zu setzen sei. Den einen um etwas tadeln, was der andere versehen hat, heißt beide verderben. Jenem wird der Muth benommen, und dieser wird sicher gemacht.

---

7) Kritikaster (grch.) ist ein leichtfertiger Tadler, der sich unberufen mit seinem Urtheile vordrängt.

Besonders darf es der Schauspieler verlangen, daß man hierin die größte Strenge und Unparteilichkeit beobachte. Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch.[8] Sein Gutes und Schlimmes rauschet gleich schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache als er selbst, warum das eine oder das andere einen lebhaftern Eindruck auf jenen gemacht hat.

Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge,
6 ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme: sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen. Doch sind es auch weder die einzigen noch größten Vollkommenheiten des Schauspielers. Schätzbare Gaben der Natur, zu seinem Berufe sehr nöthig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend! Er muß überall mit dem Dichter denken; er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken.

Man hat allen Grund, häufige Beispiele hiervon sich von unsern Schauspielern zu versprechen. — Doch ich will die Erwartung des Publikums nicht höher stimmen. Beide schaden sich selbst: der zu viel verspricht, und der zu viel erwartet.

Heute geschieht die Eröffnung der Bühne. Sie wird viel entscheiden; sie muß aber nicht alles entscheiden sollen. In den ersten Tagen werden sich die Urtheile ziemlich durchkreuzen. Es wird Mühe kosten, ein ruhiges Gehör zu erlangen. — Das erste Blatt dieser Schrift soll daher nicht eher als mit dem Anfange des künftigen Monats erscheinen.

Hamburg, den 22. April 1767.

---

8) transitorisch (lt.) d. h. vorübergehend. Im dritten Abschnitte des „Laokoon“ wird der Begriff von Lessing genauer bestimmt. (S. auch daselbst die Anmerkung von Cosack in seiner Ausgabe jener Schrift 2. A. 1875. S. 24.)

Erstes Stück.

Den 1. Mai 1767.

Das Theater ist den 22sten vorigen Monats mit dem Trauerspiele, 7
Olint und Sophronia, glücklich eröffnet worden.

Ohne Zweifel wollte man gern mit einem deutschen Originale anfangen, welches hier noch den Reiz der Neuheit habe. Der innere Werth dieses Stückes konnte auf eine solche Ehre keinen Anspruch machen. Die Wahl wäre zu tadeln, wenn sich zeigen ließe, daß man eine viel bessere hätte treffen können.

Olint und Sophronia ist das Werk eines jungen Dichters, und sein unvollendet hinterlassenes Werk. Cronegk[1] starb allerdings für unsere Bühne

---

1) **Johann Friedrich Freiherr von Cronegk** (aus Anspach, 1731—1758) verfaßte außer lyrischen Gedichten und Satiren auch drei Dramen, die bei Lessing Erwähnung finden: Codrus, der Mißtrauische und Olint und Sophronia. Von letzterem Stücke, das auf fünf Acte berechnet war, fehlt das Ende des vierten und der letzte Aufzug vollständig. Um dasselbe aufführen zu können, bediente man sich daher in Hamburg damals einer Ergänzung, die 1764 für die Zwecke der Wiener Bühne von einem dortigen Dichter, Namens Roschmann, angefertigt worden war. Uebrigens sei noch erwähnt, daß auch Friedrich Wilhelm Gotter (aus Gotha, 1746—1797), der bekannte Dramatiker und Mitstifter des Göttinger Dichterbundes, das Fragment für ein Privattheater vollendet hat. Da indeß beide Ergänzungen nach „Jördens Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten." I, 360 ungedruckt geblieben sind, so dürften wir in Bezug auf den Inhalt der Roschmann'schen vollständig auf Lessing's obige Mittheilungen angewiesen sein. Mit Weglassung der Chöre, die vom Dichter zwischen die einzelnen Acte eingereiht, damals jedoch nicht mit aufgeführt wurden, ist der Inhalt des Cronegk'schen Stückes ungefähr folgender: Evander, Jerusalems gegenwärtiges Unglück bejammernd, sieht seinen Sohn Olint aus der Moschee treten. Aengstlich richtet er an ihn die Frage, ob er etwa dem Glauben seiner Väter untreu geworden wäre. Zur Bekräftigung des Gegentheils theilt dieser ihm mit, daß er das Christusbild, welches der muhamedanische Priester Ismenor, im Glauben, daß an den Besitz desselben der Sieg über Gottfrieds Heer geknüpft sei, aus der christlichen Kirche nach der Moschee hatte bringen lassen, aus letzterer geraubt und durch einen treuen Diener an Gottfried, den Oberbefehlshaber des Kreuzheeres, gesandt habe. Zugleich gesteht Olint dem Vater seine Liebe zur Christin Sophronia und spricht den Wunsch aus, sich offen zum Christenthum bekennen zu dürfen. Evander gebietet ihm jedoch, vorläufig sein Bekenntniß noch geheim zu halten. — Der Sultan Aladin tritt alsdann mit der persischen Prinzessin Clorinde auf, die ihm zur Hülfe herbeigezogen ist. Er giebt den

zu früh; aber eigentlich gründet sich sein Ruhm mehr auf das, was er, nach dem Urtheile seiner Freunde, für dieselbe noch hätte leisten können, als was er wirklich geleistet hat. Und welcher dramatische Dichter, aus allen Zeiten und Nationen, hätte in seinem sechs und zwanzigsten Jahre sterben können, ohne die Kritik über seine wahren Talente nicht ebenso zweifelhaft zu lassen?

Der Stoff ist die bekannte Episode beim Tasso.[2] Eine kleine rührende Erzählung in ein rührendes Drama umzuschaffen, ist so leicht nicht. Zwar

---

dringenden Bitten derselben, daß Olint, der ein berühmter Kriegsheld ist und an Aladins Hofe lebt, den Oberbefehl gegen Gottfried erhalte, wenn auch mit Widerstreben, nach. In diesem Augenblicke stürzt Ismenor herbei und meldet den Raub des Bildes. Da nur ein Christ das Bild geraubt haben kann, so schwört Aladin auf Ismenors Drängen, alle Christen in der Stadt hinrichten zu lassen, wenn der Thäter nicht entdeckt würde. Ismenor hat Verdacht auf Olint, Clorinde nimmt denselben aber in Schutz. Im Gespräch mit Hernicie, ihrer Vertrauten, bekennt sie sodann ihre Liebe zu Olint. (I. Aufz.). Sophronia beharrt ihrer Freundin Serena gegenüber bei dem Entschlusse sich als die Räuberin des Bildes anzugeben, um von den Christen das drohende Verderben abzuwenden. Weiteren Schutz für die Christen erwartet sie von Olint, dessen sie mit Liebe gedenkt. Als der Sultan erscheint, führt sie ihren Entschluß aus und wird gefangen abgeführt. Olint, ohne zu wissen, daß Sophronia sich als Thäterin bereits angezeigt hat, will nach Rücksprache mit seinem Vater den von ihm wirklich begangenen Frevel eingestehen, eine Absicht, in der er durch die Kunde von Sophroniens edler That noch bestärkt wird. (II. Aufz.) Sophronia hat eben im Verhör ihre Selbstanklage erneuert, als Olint hereinstürmt und sie dadurch Lügen straft, daß er sich selbst als den wahren Thäter bezeichnet. Es entsteht ein edler Wettstreit, den zu schlichten Aladin den Ismenor beauftragt. Dieser läßt Sophronia abführen und will gerade zum Verhör des Olint schreiten, als Clorinde erscheint, den Ismenor sich entfernen heißt und dem Angeklagten Hand und Thron bietet, wenn er sich erhalten wolle. Olint lehnt ihr Anerbieten mit dem Hinweis auf seine Liebe zu Sophronia ab und erregt dadurch bei Clorinde Rachegefühle gegen sich und seine Geliebte. (III. Aufz.) Ein Versuch Aladins, Olint zu retten, scheitert an dessen Standhaftigkeit. Durch seine Flucht vor der herannahenden Clorinde entflammt Olint die Wuth derselben aufs Äußerste. Sie läßt Sophronia herbringen, um sie zu tödten; doch deren himmlische Güte, die für Clorinde noch betet, als diese den Mordstahl bereits gegen sie zückt, entwaffnet sie. Um beide loszubitten, eilt sie zum Sultan. — Hiermit schließt das Fragment ab. Es folgt nur noch eine kurze Schlußscene von sechs Versen, in denen Clorinde den Liebenden Verzeihung und Vereinigung verkündet.

2) **Torquato Tasso,** berühmter italienischer Dichter, (aus Sorrent, 1544—1595). Sein Hauptwerk, ein Epos in 20 Gesängen, erschien 1581 unter dem Titel „Befreites Jerusalem." Die oben erwähnte Scene befindet sich Ges. II. Str. 1—54. Inhalt: Als Aladin die Sarazenen zum Kampfe rief, um die Stadt gegen die heranrückenden Kreuzfahrer zu vertheidigen, ließ er sich von einem Zauberer Ismen durch die Vorspiegelung, daß die Mauern der Stadt dadurch unüberwindlich würden, bestimmen, ein wunderthätiges Marienbild aus dem Christentempel nach der Moschee zu schaffen. Allein schon am folgenden Morgen war das Bild auf unerklärliche Weise verschwunden. Aladin, der die Christen in Verdacht hat, das Bild entwendet zu haben, schwört alle Christen in der Stadt zu tödten. Da faßt ein armes, aber bildschönes Mädchen, das bis dahin in stiller

kostet es wenig Mühe, neue Verwickelungen zu erdenken und einzelne Empfindungen in Scenen auszudehnen. Aber zu verhüten wissen, daß diese neue Verwickelungen weder das Interesse schwächen, noch der Wahrscheinlichkeit Eintrag thun; sich aus dem Gesichtspunkte des Erzählers in den wahren Standort einer jeden Person versetzen können; die Leidenschaften 8
nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen und ohne Sprung in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen zu lassen, daß dieser sympathisiren muß, er mag wollen oder nicht: das ist es, was dazu nöthig ist; was das Genie, ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, thut, und was der blos witzige Kopf[3] nachzumachen, vergebens sich martert.

Tasso scheinet in seinem Olint und Sophronia den Virgil[4] in seinem Nisus und Euryalus vor Augen gehabt zu haben. So wie Virgil in diesen die Stärke der Freundschaft geschildert hatte, wollte Tasso in jenen die Stärke der Liebe schildern. Dort war es heldenmüthiger Diensteifer, der die Probe der Freundschaft veranlaßte: hier ist es die Religion, welche der Liebe Gelegenheit giebt, sich in aller ihrer Kraft zu zeigen.

Zurückgezogenheit gelebt, Sophronia, den Entschluß, sich als die Räuberin zu bekennen, um so die Andern zu retten. Zur Strafe soll sie den Feuertod erleiden. Allein ein edler Jüngling Olind, der schon längst zu dem Mädchen eine innige Zuneigung gefaßt hat, macht ihr den Märtyrertod streitig, indem er sich als den Schuldigen bekennt. Um dem edeln Wetteifer beider ein Ende zu machen, befiehlt Aladin sie beide zu verbrennen. Schon züngelt die Flamme des Scheiterhaufens an ihnen empor, da erscheint eine fremde Kriegerin, Clorinde, in Ritterrüstung. Das Loos der beiden Unglücklichen jammert sie, und sofort veranlaßt sie die Henker, die flammenden Scheite hinwegzuziehen und die beiden Opfer aus ihrer gefährlichen Lage zu befreien. Alsdann wendet sie sich an den König, und durch das Versprechen thätiger Unterstützung im bevorstehenden Kampfe gelingt es ihr, diesen zur Milde zu stimmen und von der Unschuld der beiden Verurtheilten zu überzeugen.

3) Dem „Genie" stellt Lessing hier den „witzigen Kopf" gegenüber, wie wir heutzutage „Genie" und „Talent." Sonst wird Witz und witzig von Lessing, wie überhaupt im vor. Jahrh. stets im Sinne von Geist und geistreich (frz. esprit, plein d'esprit) gebraucht.

4) **Publius Vergilius Maro,** römischer Dichter (aus Andes bei Mantua, 70—19 v. Chr.) schrieb u. a. ein großes nationales Epos, „die Aeneide," dessen Inhalt die Schicksale des Aeneas nach der Zerstörung Trojas, seine Einwanderung in Italien und damit die sagenhafte Vorgeschichte Roms bilden. Im IX. Buche dieses Gedichtes V. 420 ff. befindet sich die Erzählung von Nisus und Euryalus, zwei trojanischen Jünglingen, die im Lager sammt den Ihrigen ringsum von Feinden eingeschlossen, den muthigen Entschluß fassen, zur Nachtzeit das feindliche Lager zu durchbrechen, mit einem Hülfsheer zurückzukehren und dem Feinde mordend in den Rücken zu fallen. Allein die Ausführung mißlingt, und vereint finden beide den Tod, nachdem sie unter den schlafenden Feinden ein furchtbares Blutbad angerichtet haben. — Unzweifelhaft hat diese Fabel dem Tasso, der seine Episoden häufig dem Vergil nachbildete, auch bei der oben erwähnten Erzählung vorgeschwebt; der Ausruf des Olind bei Tasso II, 28 ist fast wörtlich der des Nisus bei Vergil IX, 427.

Aber die Religion, welche bei dem Tasso nur das Mittel ist, wodurch er die Liebe so wirksam zeiget, ist in Cronegks Bearbeitung das Hauptwerk geworden. Er wollte den Triumph dieser in den Triumph jener veredeln. Gewiß, eine fromme Verbesserung — weiter aber auch nichts als fromm! Denn sie hat ihn verleitet, was bei dem Tasso so simpel und natürlich, so wahr und menschlich ist, so verwickelt und romanenhaft, so wunderbar und himmlisch zu machen, daß nichts darüber!

Beim Tasso ist es ein Zauberer, ein Kerl, der weder Christ noch Mahomedaner ist, sondern sich aus beiden Religionen einen eigenen Aberglauben zusammengesponnen hat,[5] welcher dem Aladin den Rath giebt, das wunderthätige Marienbild aus dem Tempel in die Moschee zu bringen. Warum machte Cronegk aus diesem Zauberer einen mahomedanischen Priester? Wenn dieser Priester in seiner Religion nicht eben so unwissend war, als es der Dichter zu sein scheinet, so konnte er einen solchen Rath unmöglich geben. Sie duldet durchaus keine Bilder in ihren Moscheen. Cronegk verräth sich in mehrern Stücken, daß ihm eine sehr unrichtige Vorstellung von dem mahomedanischen Glauben beigewohnet. Der gröbste Fehler aber ist, daß er eine Religion überall des Polytheismus[6] schuldig macht, die fast mehr als jede andere auf die Einheit Gottes dringet. Die Moschee heißt ihm „ein Sitz der falschen Götter," und den Priester selbst läßt er ausrufen:

„So wollt ihr euch noch nicht mit Rach und Strafe rüsten,
„Ihr Götter? Blitzt, vertilgt, das freche Volk der Christen![7]

9 Der sorgsame Schauspieler hat in seiner Tracht das Costume, vom Scheitel bis zur Zehe, genau zu beobachten gesucht; und er muß solche Ungereimtheiten sagen!

Beim Tasso kömmt das Marienbild aus der Moschee weg, ohne daß man eigentlich weiß, ob es von Menschenhänden entwendet worden, oder ob eine höhere Macht dabei im Spiele gewesen. Cronegk macht den Olint zum Thäter. Zwar verwandelt er das Marienbild in „ein Bild des Herrn am Kreuz;" aber Bild ist Bild, und dieser armselige Aberglaube giebt dem Olint eine sehr verächtliche Seite. Man kann ihm unmöglich wieder gut werden, daß er es wagen können, durch eine so kleine That sein Volk an

---

5) Tasso a. a. O. II, 2: Einst Christ, sodann zu Mahom abgefallen,
Hat jenen Glauben er nicht ganz verdrängt,
Vielmehr zu bösen Plänen nach Gefallen
Halbkundig beide Lehren arg vermengt.
(Uebers. v. Duttenhofer.)

6) Unter Polytheismus versteht man die Annahme einer Vielheit von Göttern, gegenüber dem Monotheismus, der die Einheit Gottes zur Voraussetzung hat.

7) Olint und Sophronia I, 3.

den Rand des Verderbens zu stellen. Wenn er sich hernach freiwillig dazu bekennet: so ist es nichts mehr als Schuldigkeit und keine Großmuth. Beim Tasso läßt ihn blos die Liebe diesen Schritt thun; er will Sophronien retten oder mit ihr sterben; mit ihr sterben, blos um mit ihr zu sterben; kann er mit ihr nicht Ein Bette besteigen, so sei es Ein Scheiterhaufen; an ihrer Seite, an den nämlichen Pfahl gebunden, bestimmt, von dem nämlichen Feuer verzehret zu werden, empfindet er blos das Glück einer so süßen Nachbarschaft, denket an nichts, was er jenseit dem Grabe zu hoffen habe, und wünschet nichts, als daß diese Nachbarschaft noch enger und vertrauter sein möge, daß er Brust gegen Brust drücken und auf ihren Lippen seinen Geist verhauchen dürfe.

Dieser vortreffliche Kontrast zwischen einer lieben, ruhigen, ganz geistigen Schwärmerin und einem hitzigen, begierigen Jünglinge ist beim Cronegk völlig verloren. Sie sind beide von der kältesten Einförmigkeit; beide haben nichts als das Märterthum im Kopfe; und nicht genug, daß Er, daß Sie für die Religion sterben wollen; auch Evander wollte, auch Serena hätte nicht übel Lust dazu.

Ich will hier eine doppelte Anmerkung machen, welche, wohl behalten, einen angehenden tragischen Dichter vor großen Fehltritten bewahren kann. Die eine betrifft das Trauerspiel überhaupt. Wenn heldenmüthige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen, so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen; denn was man öfters, was man an mehrern sieht, höret man auf zu bewundern. Hierwider hatte sich Cronegk schon in seinem Codrus[8] sehr versündiget. Die Liebe des Vaterlandes, bis zum freiwilligen

8) Diesen Titel führt ein fünfactiges Trauerspiel von Cronegk, das auf Lessing's Verwenden durch einen von der Bibliothek der schönen Wissenschaften zu Leipzig 1757 ausgesetzten Preis gekrönt ward. Inhalt: Codrus, König von Athen, hat den Medon, einen Prinzen aus Theseus' Stamm, nach Theben gesandt, um Hülfe gegen die Dorier zu erbitten. Da läuft die Nachricht ein, derselbe sei von Meuchelmördern erschlagen. Seine Geliebte, Philaide, gleichfalls aus Theseus' Stamme, ist ganz untröstlich. Doch sucht Medon's Mutter Elisinde ihr neuen Muth einzuflößen und sie zu bewegen, dem Codrus, der um sie werbe, ihre Hand zu reichen. Allein Medon war in Wirklichkeit nicht todt. Er war bei dem Ueberfalle nur verwundet worden und hatte noch Kraft genug gehabt, sich nach Theben zu retten. Er kehrt zurück, berichtet den glücklichen Erfolg seiner Sendung und erzählt, daß das begehrte Hülfsheer ihm bald nachfolge. Wie Codrus ist auch Elisinde hocherfreut über die Rückkehr des Todtgeglaubten, weiß jedoch ihn und Philaide zu bewegen, einander zu entsagen, damit Codrus, der von der Liebe der beiden nichts ahnt, sich mit Philaide vermählen könne. Mit blutendem Herzen verläßt Medon Athen. Allein Codrus, der von Philaide bald die wahre Sachlage erfährt, ist ganz entrüstet über Elisinde und gern bereit, auf Philaide's Hand zu verzichten. Dem Medon will er Kunde schicken, daß er zurückkehre. Unterdessen kommt Artander, der König der Dorier, nach Athen, um einen Frieden zu vermitteln. Bald aber wirft er die Maske ab und überrumpelt mit seinem Heere, das ihm in der Stille gefolgt ist, die Stadt. Codrus, Elisinde, Philaide

Tode für dasselbe, hätte den Codrus allein auszeichnen sollen: er hätte als ein einzelnes Wesen einer ganz besondern Art da stehen müssen, um den Eindruck zu machen, welchen der Dichter mit ihm im Sinne hatte. Aber Elisinde[9] und Philaide, und Medon, und wer nicht? sind alle gleich bereit, ihr Leben dem Vaterlande aufzuopfern; unsere Bewunderung wird getheilt, und Codrus verlieret sich unter der Menge. So auch hier. Was in Olint und Sophronia Christ ist, das alles hält gemartert werden und sterben, für ein Glas Wasser trinken. Wir hören diese frommen Bravaden[10] so oft, aus so verschiedenem Munde, daß sie alle Wirkung verlieren.

Die zweite Anmerkung betrifft das christliche Trauerspiel insbesondere. Die Helden desselben sind mehrentheils Märtyrer. Nun leben wir zu einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallet, als daß jeder Rasender, der sich muthwillig, ohne alle Noth, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten, in den Tod stürzet, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte. Wir wissen jetzt zu wohl, die falschen Märtyrer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene eben so sehr, als wir diese verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Thräne über die Blindheit und den Unsinn auspressen, deren wir die Menschheit überhaupt in ihnen fähig erblicken. Doch diese Thräne ist keine von den angenehmen, die das Trauerspiel erregen will. Wenn daher

---

und der gerade zurückkehrende Medon fallen in die Gewalt des Siegers. Da dieser bei der Vorführung der Gefangenen in Medon den feindlichen Krieger erkennt, der ihm in der letzten Schlacht das Leben geschenkt, so vergilt er diese Großmuth mit Gleichem und gestattet ihm außerdem noch einen Gefangenen loszubitten. Ein furchtbarer Kampf entsteht in Medon's Seele. Er soll wählen zwischen König, Mutter und Braut, von denen zwei unrettbar dem Tode anheimfallen müssen. Alle drei aber bitten in selbstverläugnender Vaterlandsliebe, von der Wahl ausgeschlossen zu werden. Namentlich die beiden Frauen betonen, daß Codrus dem Vaterlande erhalten bleiben müsse. Nach harten Kämpfen entschließt sich Medon den Codrus loszubitten, für die Mutter sich selbst der Rache des Feindes preiszugeben und mit Philaide zu sterben. Den Artander, der alle Nachkommen des Theseus vernichten will und der ihm das Leben nur geschenkt, weil er ihn als solchen nicht kennt, macht er durch das freimüthige Geständniß seiner Abstammung bereit, die getroffene Wahl gut zu heißen. Codrus wird entlassen, Medon zum Tode abgeführt. Da wird plötzlich Codrus sterbend zurückgebracht. Er hat zwei Dorier von der Wache getödtet und ist dafür von den ergrimmten Soldaten tödtlich verwundet worden. Frohlockend hält er Artander den inzwischen von Delphi eingetroffenen Orakelspruch entgegen, nach welchem dasjenige Volk siegen solle, dessen König von den Feinden getödtet werde. Dieser Spruch war der Grund, warum er den Tod gesucht. Und noch ehe er geendet, ertönt neuer Waffenlärm. Das thebanische Hülfsheer ist angekommen, hat die Dorier besiegt und Medon befreit. Artander stürzt hinaus, wird aber gefangen. Sterbend segnet Codrus Medon's Bund mit Philaide.

9) So schreibt Cronegk, nicht Elesinde wie die bisherigen Ausgaben der Dramaturgie aufweisen.

10) Bravaden, frz., von braver trotzen: prahlerische, trotzige Redensarten.

der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählet: daß er ihm ja die lautersten und triftigsten Bewegungsgründe gebe! daß er ihn ja in die unumgängliche Nothwendigkeit setze, den Schritt zu thun, durch den er sich der Gefahr blos stellet! daß er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen, nicht höhnisch ertrotzen lasse! Sonst wird uns sein frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden. Ich habe schon berühret, daß es nur ein eben so nichtswürdiger Aberglaube sein konnte, als wir in dem Zauberer Ismen verachten, welcher den Olint antrieb, das Bild aus der Moschee wieder zu entwenden. Es entschuldiget den Dichter nicht, daß es Zeiten gegeben, wo ein solcher Aberglaube allgemein war und bei vielen guten Eigenschaften bestehen konnte; daß es noch Länder giebt, wo er der frommen Einfalt nichts Befremdendes haben würde. Denn er schrieb sein Trauerspiel eben so wenig für jene Zeiten, als er es bestimmte, in Böhmen oder Spanien gespielt zu werden. Der gute Schriftsteller, er sei von welcher Gattung er wolle, wenn er nicht blos schreibet, seinen Witz, seine Gelehrsamkeit zu zeigen, hat immer die Erleuchtetsten und Besten 11
seiner Zeit und seines Landes in Augen, und nur was diesen gefallen, was diese rühren kann, würdiget er zu schreiben. Selbst der dramatische, wenn er sich zu dem Pöbel herabläßt, läßt sich nur darum zu ihm herab, um ihn zu erleuchten und zu bessern; nicht aber ihn in seinen Vorurtheilen, ihn in seiner unedeln Denkungsart zu bestärken.

Zweites Stück.

Den 5. Mai 1767.

Noch eine Anmerkung,[1] gleichfalls das christliche Trauerspiel betreffend, würde über die Bekehrung der Clorinde zu machen sein. So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade sein mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehöret, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß. Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt; in der moralischen muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten,[2] weil das

---

1) Daß Lessing hier eine dritte Anmerkung hinzufügt, wiewohl er oben S. 11 nur eine doppelte uns in Aussicht gestellt, erklärt sich aus der eigenthümlichen Art der Entstehung dieser Einzelbetrachtungen.

2) Unter Wunder verstehen wir das Unbegreifliche. Begriffen aber wird nur das, was als die nothwendige Folge einer vorangegangenen Ursache erkannt wird. Ist nun das, was ein Wunder scheint, ein Vorgang der Natur, so gehört es der physischen oder

Theater die Schule der moralischen Welt sein soll.[3] Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Aenderung der geringsten Gedanken und Meinungen, müssen nach Maaßgebung des einmal angenommenen Charakters genau gegen einander abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. Der Dichter kann die Kunst besitzen, uns durch Schönheiten des Detail über Mißverhältnisse dieser Art zu täuschen; aber er täuscht uns nur einmal, und sobald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beifall, den er uns abgelauschet hat, zurück. Dieses auf die vierte Scene des dritten Akts[4] angewendet, wird man finden, daß die Reden und das Betragen der Sophronia die Clorinde zwar zum Mitleiden hätte bewegen können, aber viel zu unvermögend sind, Bekehrung an einer Person zu wirken, die gar keine Anlage zum Enthusiasmus hat. Beim Tasso nimmt Clorinde auch das Christenthum an; aber in ihrer letzten Stunde; aber erst, nachdem sie kurz zuvor erfahren, daß ihre Aeltern diesem Glauben zugethan gewesen:[5]
12 feine, erhebliche Umstände, durch welche die Wirkung einer höhern Macht in die Reihe natürlicher Begebenheiten gleichsam mit eingeflochten wird. Niemand hat es besser verstanden, wie weit man in diesem Stücke auf dem Theater gehen dürfe, als Voltaire.[6] Nachdem die empfindliche, edle Seele des Zamor,[7] durch Beispiel und Bitten, durch Großmuth und Ermahnungen bestürmet und bis in das Innerste erschüttert worden, läßt er ihn doch

---

physikalischen, ist es die Handlung eines Menschen, so gehört sie der moralischen Welt an. Wenn Faust ein Loch in den Tisch bohrt und Wein daraus hervorströmen läßt, so ist dies ein physikalisches Wunder; ein moralisches Wunder aber würde es sein, wenn Gretchen nicht zu Grunde ginge, denn unser Gerechtigkeitsgefühl verlangt die Sühne als nothwendige Folge ihres Fehltritts.

3) und also insofern vor Allem nicht unser Gerechtigkeitsgefühl verletzen darf.

4) Sollte es nicht heißen müssen „vierten Akts"? Vgl. die Inhaltsangabe.

5) Tasso a. a. O. Ges. XII, 66.

6) **François Arouet** de **Voltaire** (aus Chatenay bei Paris, 1694—1778), der berühmte französische Dichter und Philosoph. Seine Werke füllen ca. 70 starke Oktavbände. Von seinen Tragödien finden bei Lessing Erwähnung: Oedipus 1718, Brutus 1730, Zaire 1732, Cäsar 1735, Alzire 1736, Mahomet 1741, Merope 1743, Semiramis 1748, Tancred 1760; von seinen Lustspielen: Der verlorene Sohn 1736, Nanine 1749, Die Frau, die Recht hat 1749, Die Schottländerin 1760.

7) Zamor stellt in Voltaire's Trauerspiel Alzire, das den Kampf des Heidenthums und der christlichen Bildung in Peru zum Gegenstande hat, den freien, edlen Wilden dar, welcher Heide ist und es bleibt, obwohl er bei seiner Rückkehr nach dreijähriger Verbannung den alten Monteza, den Vater seiner frühern Braut Alzire, als Christ wiederfindet. Alle Bitten desselben, sowie die des alten edlen Alvarez, des frühern Statthalters von Peru, dem er früher das Leben gerettet hat, bleiben fruchtlos, und nur als Alzirens grausamer Gemahl, Gusman, sein erbitterter Gegner, tödtlich von ihm getroffen zu Boden sinkt und großmüthig ihm vergiebt, da kann er nicht umhin, ihm seine Bewunderung auszudrücken und sich zu beugen vor der überwältigenden Größe dieser selbstverläugnenden Christenliebe.

die Wahrheit der Religion, an deren Bekennern er so viel Großes sieht, mehr vermuthen als glauben. Und vielleicht würde Voltaire auch diese Vermuthung unterdrückt haben, wenn nicht zur Beruhigung des Zuschauers etwas hätte geschehen müssen.

Selbst der Polyeukt des Corneille[8] ist in Absicht auf beide Anmerkungen[9] tadelhaft; und wenn es seine Nachahmungen immer mehr geworden sind, so dürfte die erste Tragödie, die den Namen einer christlichen verdienet, ohne Zweifel noch zu erwarten sein. Ich meine ein Stück, in welchem einzig der Christ als Christ uns interessiret. — Ist ein solches Stück aber auch wohl möglich? Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmuth, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht?[10] Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glück-

---

8) **Pierre Corneille** (aus Rouen, 1606—1684), der berühmte französische Tragiker Seine besten Trauerspiele sind: Cid 1636, Horace 1639 und Cinna 1639. Im Polyeukt ist das Genie des Dichters bereits im Abnehmen. Inhalt: Paulina, die Tochter des Felix, eines römischen Senators, hatte früher einen gewissen Severus geliebt, allein der Vater hatte ihr den Umgang mit demselben verboten. Voll Verzweiflung sucht Sever den Tod in der Schlacht, während Felix mit seiner Tochter als Statthalter nach Armenien geht und auf die Nachricht von Sever's Tode Paulina mit Polyeukt, einem vornehmen Armenier, vermählt. Da erscheint der todtgeglaubte Sever. Er hat in der Schlacht dem Kaiser das Leben gerettet und in Folge dessen einen mächtigen Einfluß bei demselben gewonnen. Seine Freude, Paulina wiederzusehen, wird ihm indessen durch die Mittheilung von deren Vermählung vergällt. Schließlich fügt er sich in sein hartes Geschick und will sich wieder wegbegeben. Da droht dem Polyeukt eine ernste Gefahr. Er ist insgeheim Christ geworden und brennt vor Begierde, den Märtyrertod zu sterben. Beim nächsten Opfer will er mit Nearch den heidnischen Kultus beschimpfen und die Altäre umstürzen. Es geschieht, Nearch wird hingerichtet und er selbst in's Gefängniß abgeführt. Felix, der eigene Schwiegervater, wagt nicht recht, die Todesstrafe auch an Polyeukt vollziehen zu lassen weil derselbe beim Volke in hohem Ansehen steht; doch läßt er ihm nur die Wahl, den Christenglauben abzuschwören oder zu sterben. Polyeukt zieht das Letztere vor, und Felix, hoffend durch Vollziehung der Hinrichtung Polyeukt's und durch Vermählung seiner Tochter mit Severus erhöhtes Ansehen zu gewinnen, läßt ihn trotz der Bitten Paulinens tödten. Da erscheint die „Gnade," vom Himmel herniedersteigend, und bekehrt urplötzlich sämmtliche Verfolger Polyeukt's gleichfalls zum Christenthum. — Das Stück fand bei seiner ersten Aufführung 1643 geringen Beifall.

9) Unter den beiden Anmerkungen sind die zuletzt gemachten zu verstehen. Das Stück ist also nach Lessing „tadelhaft," 1) weil für Polyeukt kein zwingender Grund zur Uebernahme des Märtyrerthums vorliegt, 2) weil die Bekehrung sämmtlicher Verfolger Polyeukt's durch die „Gnade" ein „moralisches Wunder" ist.

10) Diese Auffassung von der Wirkung und Aufgabe der Tragödie ist die Aristotelische. Aristoteles, der größte Philosoph des Alterthums (aus Stagira, 384—322 v. Chr.) schrieb ein Werk über die „Dichtkunst," woselbst im 6. Kapitel die wohlthuende Erregung von

seligkeit nach diesem Leben der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle große und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wünschen?

Bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus der Erfahrung lernen kann, wie viel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermag, diese Bedenklichkeiten unwidersprechlich widerlegt, wäre also mein Rath: — man ließe alle bisherige christliche Trauerspiele unaufgeführet. Dieser Rath, welcher aus den Bedürfnissen der Kunst hergenommen ist, welcher uns um weiter nichts als sehr mittelmäßige Stücke bringen kann, ist darum nichts schlechter, weil er den schwächern Gemüthern zu Statten kömmt, die, ich weiß nicht welchen Schauder empfinden, wenn sie Gesinnungen, auf die sie sich nur an einer heiligern Stätte gefaßt machen, im Theater zu hören bekommen. Das Theater soll niemanden, wer es auch sei, Anstoß geben; und ich wünschte, daß es auch allem genommenen Anstoße vorbeugen könnte und wollte.

Cronegk hatte sein Stück nur bis gegen das Ende des vierten Auf-
13 zuges gebracht. Das übrige hat eine Feder in Wien dazu gefüget;[11] eine Feder — denn die Arbeit eines Kopfes ist dabei nicht sehr sichtbar. Der Ergänzer hat, allem Ansehen nach, die Geschichte ganz anders geendet, als sie Cronegk zu enden Willens gewesen.[12] Der Tod löset alle Verwirrungen am besten; darum läßt er beide sterben, den Olint und die Sophronia. Beim Tasso kommen sie beide davon; denn Clorinde nimmt sich mit der uneigennützigsten Großmuth ihrer an. Cronegk aber hatte Clorinden verliebt gemacht, und da war es freilich schwer zu errathen, wie er zwei Nebenbuhlerinnen aus einander setzen wollen, ohne den Tod zu Hülfe zu rufen. In einem andern noch schlechtern Trauerspiele, wo eine von den Hauptpersonen ganz aus heiler Haut starb, fragte ein Zuschauer seinen Nachbar: Aber warum stirbt sie denn? — Woran? am fünften Akte; antwortete dieser. In Wahrheit; der fünfte Akt ist eine garstige böse Staupe,[13] die manchen hinreißt, dem die ersten vier Akte ein weit längeres Leben versprachen. —

Doch ich will mich in die Kritik des Stückes nicht tiefer einlassen. So mittelmäßig es ist, so ausnehmend ist es vorgestellet worden. Ich schweige von der äußern Pracht; denn diese Verbesserung unsers Theaters

---

Affecten, deren Mäßigung im wirklichen Leben man als die Aufgabe des sittlichen Menschen betrachtet, als Zweck der Tragödie hingestellt wird. Ausführlichere Auskunft über diese ganze Frage giebt die Einleitung.

11) Aus dieser Stelle geht unzweideutig hervor, daß nicht die Gotter'sche, sondern die Roschmann'sche Ergänzung Lessing vorlag.

12) Wie Cronegk sich die Auflösung der Handlung gedacht hatte, zeigen die erwähnten sechs Verse, die sich am Schlusse seines Fragments vorfinden.

13) Staupe (mundartlich), eine ansteckende Krankheit, Seuche, namentlich des Viehes.

erfordert nichts als Geld. Die Künste, deren Hülfe dazu nöthig ist, sind bei uns in eben der Vollkommenheit, als in jedem andern Lande; nur die Künstler wollen eben so bezahlt sein, wie in jedem andern Lande.

Man muß mit der Vorstellung eines Stückes zufrieden sein, wenn unter vier, fünf Personen einige vortrefflich und die andern gut gespielet haben. Wen in den Nebenrollen ein Anfänger oder sonst ein Nothnagel[14] so sehr beleidiget, daß er über das Ganze die Nase rümpft, der reise nach Utopien[15] und besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtputzer ein Garrick ist.[16]

Herr Eckhof[17] war Evander; Evander ist zwar der Vater des Olints, aber im Grunde doch nicht viel mehr als ein Vertrauter. Indeß mag dieser Mann eine Rolle machen, welche er will; man erkennet ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Akteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen Rollen von ihm sehen zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält.

Die eingestreuten Moralen[18] sind Cronegks beste Seite. Er hat in 14
seinem Codrus und hier so manche in einer so schönen nachdrücklichen Kürze ausgedrückt, daß viele von seinen Versen als Sentenzen[19] behalten und von

---

14) Nothnagel oder Niednagel, eigentlich ein Stückchen Nagel am Finger, das sich losgelöst hat, allein noch mit der Wurzel im Fleische steckt; hier = lästige Kleinigkeit.

15) Utopien, ein wahrscheinlich von dem bekannten englischen Satiriker Thomas Morus (aus London, 1480—1535) dem Griechischen nachgebildetes Wort, „Nirgendheim", scherzhafter Name einer Insel, auf der Alles vollkommen ist.

16) d. h. wo selbst der Theaterdiener ein Mann wie Garrick ist. **David Garrick** (aus Heresford, 1716—1779), einer der berühmtesten englischen Schauspieler, der sich um die Wiedererweckung Shakespeare's großes Verdienst erworben hat, indem er durch sein hinreißendes Spiel alle Zuhörer zur unbedingten Bewunderung des lange vernachlässigten Dichters zwang.

17) **Konrad Eckhof** (aus Hamburg, 1720—1778), der erste deutsche Schauspieler, der aus der gemeinen Menge hervorleuchtete und trotz seines wenig schönen Körpers durch meisterhafte Declamation und durchgeistigte Auffassung der Rollen mehr denn irgend einer die spätere Blüthezeit der deutschen Schauspielkunst vorbereitete. Wiewohl überall unentbehrlich, vermochte ihn doch keine der wandernden Bühnen dauernd zu fesseln, bis er kurz vor seinem Tode eine feste Stelle als Mitdirector des Herzoglichen Hoftheaters zu Gotha fand. — Ueber seine Bedeutung für das Hamburgische Unternehmen s. Einleitung.

18) Während wir heutzutage unter der „Moral" eine Weisheits- oder Tugendregel verstehen, welche einer erdichteten Fabel zu Grunde liegt, gebraucht Lessing hier, wie auch an anderen Stellen (Vgl. St. III, S. 22) dies Wort im Sinne jeder allgemeinen Betrachtung.

19) Die Sentenz ist ein Ausspruch, der in möglichst kurzer Fassung einen allgemeinen Gedanken enthält, eine als allgemein anerkannte und bewährte Wahrheit bezeichnet.

dem Volke unter die im gemeinen Leben gangbare Weisheit aufgenommen zu werden verdienen. Leider sucht er uns nur auch öfters gefärbtes Glas für Edelsteine, und witzige Antithesen[20] für gesunden Verstand einzuschwatzen. Zwei dergleichen Zeilen in dem ersten Akte hatten eine besondere Wirkung auf mich. Die eine,

„Der Himmel kann verzeihn, allein ein Priester nicht."

Die andere,

„Wer schlimm von andern denkt, ist selbst ein Bösewicht."[21]

Ich ward betroffen in dem Parterre[22] eine allgemeine Bewegung und dasjenige Gemurmel zu bemerken, durch welches sich der Beifall ausdrückt, wenn ihn die Aufmerksamkeit nicht gänzlich ausbrechen läßt. Theils dachte ich: Vortrefflich! man liebt hier die Moral; dieses Parterre findet Geschmack an Maximen;[23] auf dieser Bühne könnte sich ein Euripides[24] Ruhm erwerben, und ein Sokrates[25] würde sie gern besuchen. Theils fiel es mir zugleich mit auf, wie schielend, wie falsch, wie anstößig diese vermeinten Maximen wären, und ich wünschte sehr, daß die Mißbilligung an jenem Gemurmle den meisten Antheil möge gehabt haben. Es ist nur Ein Athen gewesen, es wird nur Ein Athen bleiben, wo auch bei dem Pöbel das sittliche Gefühl so fein, so zärtlich war, daß einer unlautern Moral wegen Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, von dem Theater herabgestürmet zu werden![26] Ich weiß wohl, die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug, wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, daß dieser Charakter in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft nicht anders als so habe urtheilen können.

---

20) Antithese (grch.) = Gegenüberstellung, Gegensatz, so Schillers Wort: „Besser ein Ende mit Schrecken, als ein Schrecken ohne Ende."

21) Worte der Clorinde I, 3.

22) Parterre (frz.) bezeichnet im Theater eigentlich den Zuschauerraum zu ebner Erde, wird dann aber auch für die in diesem Raume befindlichen Zuschauer, sowie für das ganze, namentlich das urtheilende Publikum gebraucht.

23) Maxime = allgemeine Lebensregeln, Grundsätze, nach denen wir handeln.

24) **Euripides**, der „tragischste der griechischen Tragiker" (aus Salamis, 480(?)—406) schrieb zahlreiche Tragödien, von denen noch etwa zwanzig erhalten sind. Obwohl dieselben sich durch einen großen Reichthum von Sentenzen auszeichnen, gelang es dem Dichter doch nicht, eine entsprechende Anerkennung bei seinen Zeitgenossen zu finden.

25) **Sokrates** (aus Athen, 469—399 v. Chr.), der sein ganzes Leben dem philosophischen Nachdenken und vor Allem der sittlichen Einwirkung auf Andere widmete, wird hier gleichsam als Vertreter einer streng tugendhaften Richtung angeführt.

26) Von verschiedenen griechischen Schriftstellern (Demosthenes, Plutarch u. A.) wird berichtet, daß das Publikum bisweilen sogar auf Dichter oder Schauspieler einen Steinhagel losließ, um dieselben für das verletzte Gefühl zu züchtigen.

Aber auch diese poetische Wahrheit muß sich auf einer andern Seite der absoluten wiederum nähern, und der Dichter muß nie so unphilosophisch denken, daß er annimmt, ein Mensch könne das Böse um des Bösen wegen wollen, er könne nach lasterhaften Grundsätzen handeln, das Lasterhafte derselben erkennen, und doch gegen sich und andere damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Unding, so gräßlich als ununterrichtend, und nichts als die armselige Zuflucht eines schalen Kopfes, der schimmernde Tiraden[27] für die höchste Schönheit des Trauerspieles hält. Wenn Ismenor ein grausamer Priester ist, sind darum alle Priester Ismenors? Man wende nicht ein, daß von Priestern einer falschen Religion die Rede sei. So falsch war noch keine in der Welt, daß ihre Lehrer nothwendig Unmenschen sein müssen. Priester haben in den falschen Religionen, so wie in der wahren, Unheil gestiftet, aber nicht weil sie Priester, sondern weil sie Bösewichter waren, die zum Behuf ihrer schlimmen Neigungen die Vorrechte auch eines jeden andern Standes gemißbraucht hätten.

Wenn die Bühne so unbesonnene Urtheile über die Priester überhaupt ertönen läßt, was Wunder, wenn sich auch unter diesen Unbesonnene finden, die sie als die grade Heerstraße zur Hölle ausschreien?[28]

Aber ich verfalle wiederum in die Kritik des Stückes, und ich wollte von dem Schauspieler sprechen.

Drittes Stück.

Den 8. Mai 1767.

Und wodurch bewirkt dieser Schauspieler (Hr. Eckhof), daß wir auch die gemeinste Moral so gern von ihm hören? Was ist es eigentlich, was

---

27) Tiraden (frz.) = phrasenhafter Wortererguß, Wortschwall.

28) Ein solcher Unbesonnener fand sich in der That in dem Hamburgischen Hauptpastor **Johann Melchior Göze** (aus Halberstadt, 1717—1786), der nicht lange darnach (1769) eine „Theologische Untersuchung über die Sittlichkeit der heutigen Schaubühne" veröffentlichte und darin einen allgemeinen Bannstrahl gegen die deutsche Bühne schleuderte. Dadurch aber, daß Lessing hier den geistlichen Stand als solchen so angelegentlich in Schutz nahm, blieb er für seine Person wenigstens von dem allgemeinen Verdammungsurtheil des zelotischen Geistlichen ausgenommen; ja derselbe konnte nicht umhin, Lessing's dramatischen Arbeiten eine Stelle neben denen Gellert's und Weisse's anzuweisen und den Verfasser als einen geschickten und edeldenkenden Mann zu bezeichnen. Zu letzterem Urtheile mag freilich auch die persönliche Bekanntschaft mit Lessing, die er am 24. Januar 1769 gemacht hatte, mit beigetragen haben. Später freilich änderte sich völlig das Verhältniß Beider.

ein anderer von ihm zu lernen hat, wenn wir ihn in solchem Falle eben so unterhaltend finden sollen?

Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergehet; man muß eben so wenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen scheinen.

Es verstehet sich also von selbst, daß die moralischen Stellen vorzüglich wohl gelernet sein wollen. Sie müssen ohne Stocken, ohne den geringsten Anstoß, in einem ununterbrochenen Flusse der Worte mit einer Leichtigkeit gesprochen werden, daß sie keine mühsamen Auskramungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sachen scheinen.

Eben so ausgemacht ist es, daß kein falscher Accent uns muß argwöhnen lassen, der Akteur plaudere, was er nicht verstehe. Er muß uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe.

16 Aber die richtige Accentuation ist zur Noth auch einem Papagei beizubringen. Wie weit ist der Akteur, der eine Stelle nur versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet! Worte, deren Sinn man einmal gefaßt, die man sich einmal ins Gedächtniß gepräget hat, lassen sich sehr richtig hersagen, auch indem sich die Seele mit ganz andern Dingen beschäftiget; aber alsdann ist keine Empfindung möglich. Die Seele muß ganz gegenwärtig sein; sie muß ihre Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten, und nur alsdann —

Aber auch alsdann kann der Akteur wirklich viel Empfindung haben, und doch keine zu haben scheinen. Die Empfindung ist überhaupt immer das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann sein, wo man sie nicht erkennet; und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußern Merkmalen urtheilen können. Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Baue des Körpers diese Merkmale entweder gar nicht verstatten oder doch schwächen und zweideutig machen. Der Akteur kann eine gewisse Bildung des Gesichts, gewisse Mienen, einen gewissen Ton haben, mit denen wir ganz andere Fähigkeiten, ganz andere Leidenschaften, ganz andere Gesinnungen zu verbinden gewohnt sind, als er gegenwärtig äußern und ausdrücken soll. Ist dieses, so mag er noch so viel empfinden, wir glauben ihm nicht: denn er ist mit sich selbst im Widerspruche. Gegentheils kann ein anderer so glücklich gebauet sein; er kann so entscheidende Züge besitzen; alle seine Muskeln können ihm so leicht, so geschwind zu Gebote stehen; er kann so feine, so vielfältige Abänderungen der Stimme in seiner Gewalt haben; kurz, er kann mit allen zur Pantomime[1] erforderlichen Gaben

1) Die Pantomime, ein dem Griechischen entlehntes Wort, das im Zeitalter des Kaisers Augustus zuerst in Italien in Gebrauch kam, ist eine possenhafte Darstellung

in einem so hohen Grade beglückt sein, daß er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgend einem guten Vorbilde spielet, von der innigsten Empfindung beseelet scheinen wird, da doch alles, was er sagt und thut, nichts als mechanische Nachäffung ist.

Ohne Zweifel ist dieser, ungeachtet seiner Gleichgültigkeit und Kälte, dennoch auf dem Theater weit brauchbarer als jener. Wenn er lange genug nichts als nachgeäffet hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt, und durch deren Beobachtung (zu Folge dem Gesetze, daß eben die Modificationen [2] der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum 17
durch diese körperliche Veränderungen bewirket werden) er zu einer Art von Empfindung gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben. Ein solcher Akteur soll z. E. die äußerste Wuth des Zornes ausdrücken; ich nehme an, daß er seine Rolle nicht einmal recht verstehet, daß er die Gründe dieses Zornes weder hinlänglich zu fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele selbst in Zorn zu setzen. Und ich sage, wenn er nur die allergröbsten Aeußerungen des Zornes einem Akteur von ursprünglicher Empfindung abgelernet hat und getreu nachzumachen weiß — den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen bald kreischenden, bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbraunen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne u. s. w. — wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachmachen lassen, sobald man will, gut nachmacht: so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht blos von unserm Willen abhängen; sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen; kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es sein sollte.

Nach diesen Grundsätzen von der Empfindung überhaupt habe ich mir zu bestimmen gesucht, welche äußerliche Merkmale diejenige Empfindung begleiten, mit der moralische Betrachtungen wollen gesprochen sein, und welche von diesen Merkmalen in unserer Gewalt sind, so daß sie jeder Akteur, er

---

von Personen oder Handlungen ohne Worte, lediglich durch Geberden und Mienen. Mit dem männlichen Artikel bezeichnet es den die Pantomime darstellenden Schauspieler. (So St. IV.)

2) Modificationen (lat.) der Seele = wechselnde Erregungen der Seele.

mag die Empfindung selbst haben oder nicht, darstellen kann. Mich dünkt Folgendes.

Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der als solcher einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Ueberlegung verlangt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt sein.

Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnden Personen machen; er ist kein bloßer symbolischer Schluß;[3] er ist eine generalisirte Empfindung,[4] und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen sein.

18 Folglich mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte? —

Nicht anders; mit einer Mischung von beiden, in der aber nach Beschaffenheit der Situation bald dieses, bald jenes hervorsticht.

Ist die Situation ruhig, so muß sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; sie muß über ihr Glück oder ihre Pflichten blos darum allgemeine Betrachtungen zu machen scheinen, um durch diese Allgemeinheit selbst jenes desto lebhafter zu genießen, diese desto williger und muthiger zu beobachten.

Ist die Situation hingegen heftig, so muß sich die Seele durch die Moral (unter welchem Worte ich jede allgemeine Betrachtung verstehe) gleichsam von ihrem Fluge zurückholen; sie muß ihren Leidenschaften das Ansehen der Vernunft, stürmischen Ausbrüchen den Schein vorbedächtlicher Entschließungen geben zu wollen scheinen.

Jenes erfodert einen erhabnen und begeisterten Ton, dieses einen gemäßigten und feierlichen. Denn dort muß das Raisonnement in Affekt entbrennen, und hier der Affekt im Raisonnement sich auskühlen.[5]

Die meisten Schauspieler kehren es gerade um. Sie poltern in heftigen Situationen die allgemeinen Betrachtungen eben so stürmisch heraus als das Uebrige, und in ruhigen beten sie dieselben eben so gelassen her als das Uebrige. Daher geschieht es denn aber auch, daß sich die Moral weder in den einen noch in den andern bei ihnen ausnimmt,[6] und daß

---

3) Versteht man in der Logik unter einem Schlusse die Form der Ableitung eines Urtheils aus einem oder mehreren anderen vorangehenden Urtheilen, so wird von einem symbolischen, d. h. sinnbildlichen Schlusse da die Rede sein können, wo das abgeleitete Urtheil die Form eines bildlichen Ausdruckes hat.

4) generalisirte (lat.) d. h. verallgemeinerte Empfindung. Lessing will sagen: die Moral drückt einen Gedanken aus, der nicht nur der augenblicklichen Empfindung der handelnden Person entspricht, sondern auch losgelöst von seiner Beziehung zum Augenblicke und zur Person eine allgemeine Geltung besitzt.

5) Das Raisonnement d. h. die ruhige gelassene Darstellung der Empfindung muß sich zum Affecte als dem leidenschaftlich begeisterten Ausdruck desselben steigern, und umgekehrt, wo also die Situation heftig ist, letzterer zu ersterem sich abschwächen.

6) ausnimmt = gut ausnimmt.

wir sie in jenen eben so unnatürlich als in diesen langweilig und kalt finden. Sie überlegten nie, daß die Stickerei von dem Grunde abstechen muß, und Gold auf Gold brodiren[7] ein elender Geschmack ist.

Durch ihre Gestus[8] verderben sie vollends alles. Sie wissen weder, wenn sie deren dabei machen sollen, noch was für welche. Sie machen gemeiniglich zu viele und zu unbedeutende.

Wenn in einer heftigen Situation die Seele sich auf einmal zu sammeln scheinet, um einen überlegenden Blick auf sich oder auf das, was sie umgiebt, zu werfen, so ist es natürlich, daß sie allen Bewegungen des Körpers, die von ihrem bloßen Willen abhangen, gebieten wird. Nicht die Stimme allein wird gelassener, die Glieder alle gerathen in einen Stand der Ruhe, um die innere Ruhe auszudrücken, ohne die das Auge der Vernunft nicht wohl um sich schauen kann. Mit eins tritt der fortschreitende Fuß fest auf, die Arme sinken, der ganze Körper zieht sich in den wagrechten Stand; eine Pause — und dann die Reflexion. Der Mann steht 19
da in einer feierlichen Stille, als ob er sich nicht stören wollte, sich selbst zu hören. Die Reflexion ist aus, — wieder eine Pause — und so wie die Reflexion abgezielet, seine Leidenschaft entweder zu mäßigen oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los oder setzet allmälig das Spiel seiner Glieder wieder in Gang. Nur auf dem Gesicht bleiben während der Reflexion die Spuren des Affekts; Miene und Auge sind noch in Bewegung und Feuer; denn wir haben Miene und Auge nicht so urplötzlich in unserer Gewalt als Fuß und Hand. Und hierin dann, in diesen ausdrückenden Mienen, in diesem entbrannten Auge und in dem Ruhestande des ganzen übrigen Körpers bestehet die Mischung von Feuer und Kälte, mit welcher ich glaube, daß die Moral in heftigen Situationen gesprochen sein will.

Mit eben dieser Mischung will sie auch in ruhigen Situationen gesagt sein, nur mit dem Unterschiede, daß der Theil der Aktion, welcher dort der feurige war, hier der kältere, und welcher dort der kältere war, hier der feurige sein muß. Nämlich: da die Seele, wenn sie nichts als sanfte Empfindungen hat, durch allgemeine Betrachtungen diesen sanften Empfindungen einen höhern Grad von Lebhaftigkeit zu geben sucht, so wird sie auch die Glieder des Körpers, die ihr unmittelbar zu Gebote stehen, dazu beitragen lassen; die Hände werden in voller Bewegung sein; nur der Ausdruck des Gesichts kann so geschwind nicht nach, und in Miene und Auge wird noch die Ruhe herrschen, aus der sie der übrige Körper gern heraus arbeiten möchte.

---

7) **brodiren**, vom frz. broder = sticken.

8) **Gestus** (lat.) = Geberdenspiel.

Viertes Stück.

Den 21. Mai 1767.

Aber von was für Art sind die Bewegungen der Hände, mit welchen in ruhigen Situationen die Moral gesprochen zu sein liebet?

Von der Chironomie der Alten, das ist von dem Inbegriffe der Regeln, welche die Alten den Bewegungen der Hände vorgeschrieben hatten, wissen wir nur sehr wenig; aber dieses wissen wir, daß sie die Händesprache zu einer Vollkommenheit gebracht, von der sich aus dem, was unsere Redner darin zu leisten im Stande sind, kaum die Möglichkeit sollte begreifen lassen. Wir scheinen von dieser ganzen Sprache nichts als ein unartikulirtes Geschrei behalten zu haben; nichts als das Vermögen, Bewegungen zu machen, ohne zu wissen, wie diesen Bewegungen eine fixirte[1] Bedeutung zu geben und wie sie unter einander zu verbinden, daß sie nicht blos eines einzeln Sinnes, sondern eines zusammenhangenden Verstandes fähig werden.

Ich bescheide mich gern, daß man bei den Alten den Pantomimen nicht mit dem Schauspieler vermengen muß. Die Hände des Schauspielers waren bei weiten so geschwätzig nicht, als die Hände des Pantomimens. Bei diesem vertraten sie die Stelle der Sprache, bei jenem sollten sie nur den Nachdruck derselben vermehren und durch ihre Bewegungen als natürliche Zeichen der Dinge den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben verschaffen helfen. Bei dem Pantomimen waren die Bewegungen der Hände nicht blos natürliche Zeichen; viele derselben hatten eine conventionelle Bedeutung,[2] und dieser mußte sich der Schauspieler gänzlich enthalten.

Er gebrauchte sich also seiner Hände sparsamer als der Pantomime, aber eben so wenig vergebens als dieser. Er rührte keine Hand, wenn er nichts damit bedeuten oder verstärken konnte. Er wußte nichts von den gleichgültigen Bewegungen, durch deren beständigen einförmigen Gebrauch ein so großer Theil von Schauspielern, besonders das Frauenzimmer,[3] sich

---

1) fixirte (frz.) = bestimmte, individuelle, charakteristische.

2) d. h. eine nur durch langen Gebrauch erklärliche. Vgl. über diesen ganzen Abschnitt Lessing's Fragment „Von den Pantomimen der Alten", Ausg. v. Lachmann-Maltzahn Bd. XI.

3) Frauenzimmer bedeutet (nach Grimm D. W.) zuerst nur das Zimmer, worin sich die Frauen aufhielten, das Frauengemach; seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts bezeichnet es als Sammelname die im Frauengemach Wohnenden, die weibliche Dienerschaft, das Gefolge der Fürstin, und erst im 17. Jahrh. wurde es allmählich üblich, das Wort, aber immer noch als Sammelname im Singular, auf Frauen insgemein, besonders vornehme und wohlgesittete anzuwenden. So gebrauchen es noch Wieland, Lessing, Schiller, Goethe. Endlich bekam es die jetzt geltende Bedeutung als eine einzelne Frau mit einem regelmäßigen Plural. Zwar findet sich das erste Beispiel dieses letzteren Gebrauchs schon

das vollkommene Ansehen von Drathpuppen giebt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand die Hälfte einer krieplichten[4] Achte abwärts vom Körper beschreiben, oder mit beiden Händen zugleich die Luft von sich wegrudern, heißt ihnen Aktion haben; und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu thun geübt ist, o! der glaubt uns bezaubern zu können.

Ich weiß wohl, daß selbst Hogarth[5] den Schauspielern befiehlt, ihre Hand in schönen Schlangenlinien bewegen zu lernen; aber nach allen Seiten, mit allen möglichen Abänderungen, deren diese Linien in Ansehung ihres Schwunges, ihrer Größe und Dauer fähig sind. Und endlich befiehlt er es ihnen nur zur Uebung, um sich zum Agiren dadurch geschickt zu machen, um den Armen die Biegungen des Reizes geläufig zu machen; nicht aber in der Meinung, daß das Agiren selbst in weiter nichts als in der Beschreibung solcher schönen Linien, immer nach der nämlichen Direktion, bestehe.

Weg also mit diesem unbedeutenden Portebras,[6] vornehmlich bei 21
moralischen Stellen weg mit ihm! Reiz am unrechten Orte, ist Affektation und Grimasse; und eben derselbe Reiz, zu oft hinter einander wiederholt, wird kalt und endlich ekel. Ich sehe einen Schulknaben sein Sprüchelchen aufsagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man in der Menuet[7] die Hand giebt, mir zureicht, oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnet.

Jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen macht, muß bedeutend sein. Oft kann man bis in das Malerische damit gehen, wenn man nur das Pantomimische vermeidet. Es wird sich vielleicht ein andermal Gelegenheit finden, diese Gradation von bedeutenden zu malerischen, von malerischen zu pantomimischen Gesten, ihren Unterschied und ihren Gebrauch in Beispielen zu erläutern. Jetzt würde mich dieses zu weit führen, und ich merke nur an, daß es unter den bedeutenden Gesten eine Art giebt, die der Schauspieler vor allen Dingen wohl zu beobachten hat, und mit

---

bei Martin Opitz (aus Bunzlau, 1597—1639), allein dasselbe bleibt über ein Jahrhundert ohne Nachahmung, erst zwischen 1730 u. 1750 tauchen wieder Beispiele auf, und erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. wird der Gebrauch allgemein.

4) krieplicht (mundartlich) = krüppelhaft, unvollkommen.

5) **William Hogarth**, berühmter Maler und Kupferstecher (aus London, 1697—1764), gab im Jahre 1753 unter dem Titel „Zergliederung der Schönheit" ein Buch heraus (von Mylius, dem Freunde Lessing's, im folgenden Jahre in's Deutsche übersetzt), in welchem er durch eine Menge von Beispielen zu beweisen suchte, daß die Wellen- oder Schlangenlinie die wahre Schönheitslinie wäre. Er übersah dabei, daß sie nur die höchste oder eine der höchsten, aber keineswegs die ausschließliche ist.

6) Portebras (frz.), die Bewegung der Arme. Vielleicht ist das Wort von Lessing gebildet, wenigstens ist es in den besten französischen Wörterbüchern nicht zu finden.

7) Menuet (frz., vom it. minuto), Tanz mit kleinen Schritten und zierlichen, graziösen Bewegungen.

denen er allein der Moral Licht und Leben ertheilen kann. Es sind dieses mit einem Worte die individualisirenden Gestus. Die Moral ist ein allgemeiner Satz aus den besondern Umständen der handelnden Personen gezogen; durch seine Allgemeinheit wird er gewissermaßen der Sache fremd, er wird eine Ausschweifung, deren Beziehung auf das Gegenwärtige von dem weniger aufmerksamen oder weniger scharfsinnigen Zuhörer nicht bemerkt oder nicht begriffen wird. Wenn es daher ein Mittel giebt, diese Beziehungen sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückzubringen, und wann dieses Mittel gewisse Gestus sein können, so muß sie der Schauspieler ja nicht zu machen versäumen.

Man wird mich aus einem Exempel am besten verstehen. Ich nehme es, wie mir es jetzt beifällt; der Schauspieler wird sich ohne Mühe auf noch weit einleuchtendere besinnen. — Wenn Olint sich mit der Hoffnung schmeichelt, Gott werde das Herz des Aladin bewegen, daß er so grausam mit den Christen nicht verfahre, als er ihnen gedrohet, so kann Evander als ein alter Mann nicht wohl anders, als ihm die Betrieglichkeit unsrer Hoffnungen zu Gemüthe führen.

„Vertraue nicht, mein Sohn, Hoffnungen, die betriegen!“[8]

Sein Sohn ist ein feuriger Jüngling, und in der Jugend ist man vorzüglich geneigt, sich von der Zukunft nur das Beste zu versprechen.

22 „Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft.“

Doch indem besinnt er sich, daß das Alter zu dem entgegen gesetzten Fehler nicht weniger geneigt ist; er will den unverzagten Jüngling nicht ganz niederschlagen und fähret fort:

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft.“

Diese Sentenzen mit einer gleichgültigen Aktion, mit einer nichts als schönen Bewegung des Armes begleiten, würde weit schlimmer sein, als sie ganz ohne Aktion hersagen. Die einzige ihnen angemessene Aktion ist die, welche ihre Allgemeinheit wieder auf das Besondere einschränkt. Die Zeile,

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft“

muß in dem Tone mit dem Gestu der väterlichen Warnung an und gegen den Olint gesprochen werden, weil Olint es ist, dessen unerfahrne, leichtgläubige Jugend bei dem sorgsamen Alten diese Betrachtung veranlaßt Die Zeile hingegen,

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft“

erfordert den Ton, das Achselzucken, mit dem wir unsere eigenen Schwachheiten zu gestehen pflegen, und die Hände müssen sich nothwendig gegen die Brust ziehen, um zu bemerken, daß Evander diesen Satz aus eigener Erfahrung habe, daß er selbst der Alte sei, von dem er gelte. —

---

8) Olint und Sophronia II, 4.

Es ist Zeit, daß ich von dieser Ausschweifung über den Vortrag der moralischen Stellen wieder zurückkomme. Was man Lehrreiches darin findet, hat man lediglich den Beispielen des Hrn. Eckhof zu danken; ich habe nichts als von ihnen richtig zu abstrahiren[9] gesucht. Wie leicht, wie angenehm ist es, einem Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht blos gelingt, sondern der es macht!

Die Rolle der Clorinde ward von Madame Henseln[10] gespielt, die ohnstreitig eine von den besten Aktricen ist, welche das deutsche Theater jemals gehabt hat. Ihr besonderer Vorzug ist eine sehr richtige Deklamation; ein falscher Accent wird ihr schwerlich entwischen; sie weiß den verworrensten, holprichsten, dunkelsten Vers mit einer Leichtigkeit, mit einer Präcision zu sagen, daß er durch ihre Stimme die deutlichste Erklärung, den vollständigsten Commentar erhält. Sie verbindet damit nicht selten ein Raffinement, welches entweder von einer sehr glücklichen Empfindung oder von einer sehr richtigen Beurtheilung zeuget. Ich glaube die Liebeserklärung, welche sie dem Olint thut, noch zu hören:[11]

„— Erkenne mich! Ich kann nicht länger schweigen; 23
„Verstellung oder Stolz sei niedern Seelen eigen.
„Olint ist in Gefahr, und ich bin außer mir —
„Bewundernd sah ich oft in Krieg und Schlacht nach dir;
„Mein Herz, das vor sich selbst sich zu entdecken scheute,
„War wider meinen Ruhm und meinen Stolz im Streite.
„Dein Unglück aber reißt die ganze Seele hin,
„Und jetzt erkenn ich erst, wie klein, wie schwach ich bin.
„Jetzt, da dich alle die, die dich verehrten, hassen,
„Da du zur Pein bestimmt, von jedermann verlassen,
„Verbrechern gleich gestellt, unglücklich und ein Christ,
„Dem furchtbarn Tode nah, im Tod noch elend bist!
„Jetzt wag ichs zu gestehn: jetzt kenne meine Triebe!“

Wie frei, wie edel war dieser Ausbruch! Welches Feuer, welche Inbrunst beseelten jeden Ton! Mit welcher Zudringlichkeit,[12] mit welcher Ueberströmung des Herzens sprach ihr Mitleid! Mit welcher Entschlossenheit ging sie auf das Bekenntniß ihrer Liebe los! Aber wie unerwartet, wie überraschend brach sie auf einmal ab, und veränderte auf einmal Stimme und Blick, und die ganze Haltung des Körpers, da es nun darauf ankam,

9) abstrahiren (lat.) = abziehen, herleiten. Vgl. St. XXXIII, A. 16.

10) Ueber Madame Hensel s. Einleitung.

11) Olint und Sophronia III, 2.

12) Zudringlichkeit, ohne tadelnden Sinn, = Eindringlichkeit, Feuer der Empfindung.

die dürren Worte ihres Bekenntnisses zu sprechen. Die Augen zur Erde geschlagen, nach einem langsamen Seufzer, in dem furchtsamen gezogenen Tone der Verwirrung kam endlich,

„Ich liebe dich, Olint," —

heraus, und mit einer Wahrheit! Auch der, der nicht weiß, ob die Liebe sich so erklärt, empfand, daß sie sich so erklären sollte. Sie entschloß sich als Heldin ihre Liebe zu gestehen, und gestand sie als ein zärtliches, schamhaftes Weib. So Kriegerin als sie war,[13] so gewöhnt sonst in allem zu männlichen Sitten, behielt das Weibliche doch hier die Oberhand. Kaum aber waren sie hervor, diese der Sittsamkeit so schwere Worte, und mit eins war auch jener Ton der Freimüthigkeit wieder da. Sie fuhr mit der sorglosesten Lebhaftigkeit, in aller der unbekümmerten Hitze des Affekts fort:

— — — „Und stolz auf meine Liebe,
„Stolz, daß dir meine Macht dein Leben retten kann,
„Biet ich dir Hand und Herz und Kron und Purpur an."

24 Denn die Liebe äußert sich nun als großmüthige Freundschaft; und die Freundschaft spricht eben so dreist als schüchtern die Liebe.

Fünftes Stück.

Den 15. Mai 1767.

Es ist unstreitig, daß die Schauspielerin durch diese meisterhafte Absetzung der Worte,

„Ich liebe dich, Olint," —

der Stelle eine Schönheit gab, von der sich der Dichter, bei dem alles in dem nämlichen Flusse von Worten daher rauscht[1], nicht das geringste Verdienst beimessen kann. Aber wenn es ihr doch gefallen hätte, in diesen Verfeinerungen ihrer Rolle fortzufahren! Vielleicht besorgte sie, den Geist des Dichters ganz zu verfehlen; oder vielleicht scheute sie den Vorwurf, nicht das, was der Dichter sagt, sondern was er hätte sagen sollen, gespielt

---

13) So Kriegerin als sie war (veraltet), = so sehr sie Kriegerin war, so vortrefflich sie auch ihre Rolle als Kriegerin durchführte.

1) Das Stück ist in Alexandrinern gedichtet, und da die charakteristische Eigenthümlichkeit dieses aus sechs Jamben bestehenden Verses die ist, daß immer nach dem dritten Fuß ein Haupteinschnitt fällt, so hat derselbe für uns Deutsche, die wir nach dem accentuirenden Prinzip unsere Verse bauen, auf die Dauer eine fast unerträgliche Eintönigkeit. Die französischen Alexandriner klingen viel besser, weil bei ihnen Vers- und Wortaccent weniger in Streit gerathen, und so konnte sich der Alexandriner in der französischen Literatur bis auf den heutigen Tag behaupten.

zu haben. Aber welches Lob könnte größer sein, als so ein Vorwurf? Freilich muß sich nicht jeder Schauspieler einbilden, dieses Lob verdienen zu können. Denn sonst möchte es mit den armen Dichtern übel aussehen.

Cronegk hat wahrlich aus seiner Clorinde ein sehr abgeschmacktes, widerwärtiges, häßliches Ding gemacht. Und dem ohngeachtet ist sie noch der einzige Charakter, der uns bei ihm interessiret. So sehr er die schöne Natur in ihr verfehlt, so thut noch die plumpe, ungeschlachte Natur einige Wirkung. Das macht, weil die übrigen Charaktere ganz außer aller Natur sind, und wir doch noch leichter mit einem Dragoner von Weibe als mit himmelbrütenden Schwärmern sympathisiren. Nur gegen das Ende, wo sie mit in den begeisterten Ton fällt, wird sie uns eben so gleichgültig und ekel. Alles ist Widerspruch in ihr, und immer springt sie von einem Aeußersten auf das andere. Kaum hat sie ihre Liebe erklärt, so fügt sie hinzu:

„Wirst du mein Herz verschmähn? Du schweigst? — Entschließe dich;
„Und wenn du zweifeln kannst — so zittre!"

So zittre? Olint soll zittern? er, den sie so oft in dem Tumulte der Schlacht unerschrocken unter den Streichen des Todes gesehen? Und soll vor ihr zittern? Was will sie denn? Will sie ihm die Augen auskratzen? — O wenn es der Schauspielerin eingefallen wäre, für diese ungezogene weibliche Gasconade[2] „so zittre!" zu sagen: ich zittere! Sie konnte zittern so viel sie wollte, ihre Liebe verschmäht, ihren Stolz beleidiget zu finden. Das wäre sehr natürlich gewesen. Aber es von dem Olint verlangen, Gegenliebe von ihm mit dem Messer an der Gurgel fodern, das ist so unartig als lächerlich.

Doch was hätte es geholfen, den Dichter einen Augenblick länger in den Schranken des Wohlstandes und der Mäßigung zu erhalten? Er fährt fort, Clorinden in dem wahren Tone einer besoffenen Marketenderin rasen zu lassen; und da findet keine Linderung, keine Bemäntelung mehr Statt.

Das einzige, was die Schauspielerin zu seinem Besten noch thun könnte, wäre vielleicht dieses, wenn sie sich von seinem wilden Feuer nicht so ganz hinreißen ließe, wenn sie ein wenig an sich hielte, wenn sie die äußerste Wuth nicht mit der äußersten Anstrengung der Stimme, nicht mit den gewaltsamsten Geberden ausdrückte.

Wenn Shakespeare[3] nicht ein eben so großer Schauspieler in der Ausübung gewesen ist, als er ein dramatischer Dichter war, so hat er doch

2) Gasconade (frz. gasconnade) = Prahlerei, von Gascogne abgeleitet, einer Landschaft im Südwesten Frankreichs, deren Bewohner von Alters her im Rufe stehen, daß sie den Mund zu voll nehmen.

3) **William Shakespeare** (aus Stratfort am Avon in Warwickshire, 1564—1616), unstreitig der größte Dramatiker der Neuzeit, knüpfte wahrscheinlich bereits in seiner Heimath mit Leuten der Theaterwelt Verbindung an. Um's Jahr 1587 siedelte er dann nach

wenigstens eben so gut gewußt, was zu der Kunst des einen als was zu der Kunst des andern gehöret. Ja vielleicht hatte er über die Kunst des erstern um so viel tiefer nachgedacht, weil er so viel weniger Genie dazu hatte. Wenigstens ist jedes Wort, das er dem Hamlet,[4] wenn er die Komödianten abrichtet, in den Mund legt, eine goldene Regel für alle Schauspieler, denen an einem vernünftigen Beifalle gelegen ist. „Ich bitte „Euch, läßt er ihn unter andern zu dem Komödianten sagen,[5] „sprecht die „Rede so, wie ich sie Euch vorsagte; die Zunge muß nur eben darüber hin„laufen. Aber wenn ihr mir sie so heraushalset, wie es manche von unsern „Schauspielern thun: seht, so wäre mir es eben so lieb gewesen, wenn der „Stadtschreier meine Verse gesagt hätte. Auch durchsägt mir mit eurer „Hand nicht so sehr die Luft, sondern macht alles hübsch artig; denn mitten „in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten, so zu reden, in dem „Wirbelwinde der Leidenschaften, müßt ihr noch einen Grad von Mäßigung „beobachten, der ihnen das Glatte und Geschmeidige giebt."

26 Man spricht so viel von dem Feuer des Schauspielers; man zerstreitet sich so sehr, ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum Beweise anführen, daß ein Schauspieler ja wohl am unrechten Orte heftig, oder wenigstens heftiger sein könne, als es die Umstände erfodern: so haben die, welche es leugnen, Recht zu sagen, daß in solchem Falle der Schauspieler nicht zu viel Feuer, sondern zu wenig Verstand zeige. Ueberhaupt kommt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrei und Kontorsionen[6] Feuer sind, so ist es wohl unstreitig, daß der Akteur darin zu weit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher

---

London über und widmete sich ganz der Bühne, sei es als Schauspieler und Theaterunternehmer, sei es als Dichter. Ob er ein guter oder mittelmäßiger Schauspieler gewesen, läßt sich nicht mehr mit Bestimmtheit entscheiden; so viel aber ist gewiß, daß er die Bedürfnisse der Bühne und die Theorie des Dramas wie kein Anderer vor ihm und nach ihm gekannt hat. Etwa dreißig Dramen knüpfen sich an seinen Namen, auf deren mehrere wir noch Gelegenheit finden werden zurückzukommen.

4) **Hamlet**, ein edler dänischer Prinz von idealer Anschauung, erfährt durch den Geist seines verstorbenen Vaters, der ihm erscheint, daß der Oheim ihm den Vater ermordet, und daß die Mutter, die darum wußte, sich nicht scheute, dem Mörder sich zu vermählen und ihn so auf den Thron zu heben. Eine Umwandlung im ganzen Wesen Hamlet's ist die Folge dieser Entdeckung. Da er nicht vermag die Frevler gebührend zu bestrafen, so wird er verbittert gegen die ganze Welt, und indem er dieser Erbitterung bald durch Spott, Hohn und leidenschaftliches Aufbrausen Luft macht, bald durch melancholisches Brüten neuen Nahrungsstoff zuführt, geräth er in eine schiefe Stellung zu seiner Umgebung, schädigt seine eigenen Interessen und geht schließlich zu Grunde. — Durch dies Stück hauptsächlich hat sich Shakespeare in unserer Literatur Bahn gebrochen.

5) Hamlet III, 2.

6) **Kontorsionen** (lat.) = Verdrehungen, Verrenkungen.

alle Stücke, die den Akteur ausmachen, das ihrige dazu beitragen, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben: so müßten wir diesen Schein der Wahrheit nicht bis zur äußersten Illusion getrieben zu sehen wünschen, wenn es möglich wäre, daß der Schauspieler allzuviel Feuer in diesem Verstande anwenden könnte. Es kann also auch nicht dieses Feuer sein, dessen Mäßigung Shakespeare selbst in dem Strome, in dem Sturme, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft verlangt: er muß blos jene Heftigkeit der Stimme und der Bewegungen meinen; und der Grund ist leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mäßigung beobachtet hat dennoch der Schauspieler sich in beiden Stücken mäßigen müsse. Es giebt wenig Stimmen, die in ihrer äußersten Anstrengung nicht widerwärtig würden; und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen werden selten edel sein. Gleichwohl sollen weder unsere Augen noch unsere Ohren beleidiget werden; und nur alsdenn, wenn man bei Aeußerung der heftigen Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm sein könnte, haben sie das Glatte und Geschmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn sie den höchsten Eindruck machen und ihm das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlafe schrecken sollen.[7]

Die Kunst des Schauspielers stehet hier zwischen den bildenden Künsten und der Poesie mitten inne. Als sichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz sein; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponirend macht. Sie darf sich, sie muß sich das Wilde eines Tempesta,[8] das Freche eines Bernini[9] öfters erlauben; es hat bei ihr all das Ausdrückende, welches ihm eigenthümlich ist, ohne das Belei- 27
digende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzulang darin verweilen; nur muß

7) Unter den Mitteln, die Hamlet anwendet, um sich von der Schuld seines Stiefvaters Gewißheit zu verschaffen, befindet sich auch dies, daß er in Gegenwart desselben durch Schauspieler eine Scene darstellen läßt, die den Vorgängen bei der Ermordung seines eigenen Vaters, wie sie ihm vom Geiste geschildert worden war, ähnlich sah.

8) Unter Tempesta (it. tempesta = Sturm) könnte der berühmte holländische Maler Peter Molyn (aus Harlem, 1637—1701) gemeint sein, der in Rom diesen Beinamen erhielt, weil er mit besonderer Vorliebe und großer Virtuosität die Schrecken der Seestürme in seinen Gemälden darstellte. Allein aus obiger Stelle geht wohl hervor, daß Lessing den älteren Maler und Kupferstecher **Antonio Tempesta** (aus Florenz, 1556—1630) im Auge hatte, der sich besonders als Schlachtenmaler ausgezeichnet hat.

9) **Giovanni Lorenzo Bernini** (aus Neapel, 1598—1680) als Maler, Bildhauer und Architekt thätig, hat auf die gesammte Skulptur seiner Zeit den entscheidendsten Einfluß geübt. Gerühmt wird in seinen Werken die dramatisch entwickelte Handlung; freilich zieht er dabei alle Consequenzen, und so gelangt er nicht selten zu einer raffinirten Sinnlichkeit. Letztere hat Lessing wohl im Auge, wenn er das Wort „frech“ gebraucht.

sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmälig vorbereiten und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen auflösen; nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie,[10] aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt sein, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen giebt, unverfälscht überliefern soll.[11]

Es könnte leicht sein, daß sich unsere Schauspieler bei der Mäßigung, zu der sie die Kunst auch in den heftigsten Leidenschaften verbindet, in Ansehung des Beifalles nicht allzuwohl befinden dürften. — Aber welches Beifalles? — Die Gallerie[12] ist freilich ein großer Liebhaber des Lärmenden und Tobenden, und selten wird sie ermangeln eine gute Lunge mit lauten Händen zu erwidern. Auch das deutsche Parterre ist noch ziemlich von diesem Geschmacke, und es giebt Akteurs, die schlau genug von diesem Geschmacke Vortheil zu ziehen wissen. Der Schläfrigste rafft sich gegen das Ende der Scene, wenn er abgehen soll, zusammen, erhebet auf einmal die Stimme und überladet die Aktion, ohne zu überlegen, ob der Sinn seiner Rede diese höhere Anstrengung auch erfodere. Nicht selten widerspricht sie sogar der Verfassung, mit der er abgehen soll; aber was thut das ihm? Genug, daß er das Parterre dadurch erinnert hat, aufmerksam auf ihn zu sein, und wenn es die Güte haben will, ihm nachzuklatschen. Nachzischen sollte es ihm! Doch leider ist es theils nicht Kenner genug, theils zu gutherzig, und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen, für die That.[13]

Ich getraue mich nicht von der Aktion der übrigen Schauspieler in diesem Stücke etwas zu sagen. Wenn sie nur immer bemüht sein müssen,

---

10) Der Ausdruck „stumme Poesie" ist von Lessing dem griechischen Lyriker Simonides (aus Keos, um 550 v. Chr. blühend) nachgebildet (Vgl. Lessing's Vorrede zum Laokoon). Die betreffende Stelle findet sich in einer Schrift des griechischen Geschichtsschreibers Plutarch (aus Chäronea, um 50—120 n. Chr.): „Ob Athen's Ruhm größer im Kriege oder in den Wissenschaften sei."

11) d. h. Wenn unsere Sinne die äußeren Eindrücke getreu wiedergeben sollen, so müssen sie gewissermaßen für die Form eingenommen sein, in der sich jene Eindrücke ihnen darbieten. — Uebrigens zeigt diese ganze Auseinandersetzung, daß Lessing die allgemeinen Gesetze, die er im Laokoon über die Kunst aufgestellt hat, durchaus folgerichtig hier auf die Schauspielkunst überträgt.

12) Die Gallerie bezeichnet im Theater die oberen Stockwerke, auf denen das weniger urtheilsfähige Publikum zu sitzen pflegt, wird daher auch für dieses gebraucht. Ueber Parterre s. St. II, A. 22.

13) So wird von Böck, einem Mitglied der damaligen Hamburgischen Bühne, erzählt, daß er auf die Frage, wie es mit seinen Fortschritten stehe, die Antwort gab: „O, jetzt habe ich's weg! Ich kann beklatscht werden, wann ich will. Ich darf nur kurz vor meinem Abgange leise reden und dann auf einmal losdonnern, so folgt der Beifall immer."

Fehler zu bemänteln und das Mittelmäßige geltend zu machen, so kann auch der Beste nicht anders, als in einem sehr zweideutigen Lichte erscheinen. Wenn wir ihn auch den Verdruß, den uns der Dichter verursacht, nicht mit entgelten lassen, so sind wir doch nicht aufgeräumt genug, ihm alle die Gerechtigkeit zu erweisen, die er verdienet.

Den Beschluß des ersten Abends machte der Triumph der vergangenen Zeit, ein Lustspiel in einem Aufzuge, nach dem Französischen des le Grand.[14] Es ist eines von den drei kleinen Stücken, welche le Grand 28
unter dem allgemeinen Titel, der Triumph der Zeit, im Jahr 1724 auf die französische Bühne brachte, nachdem er den Stoff desselben bereits einige Jahre vorher unter der Aufschrift „die lächerlichen Verliebten" behandelt,

---

14) **Marc Antoine le Grand,** französischer Schauspieler und dramatischer Dichter, an Moliere's Todestage, 17. Februar 1673, geboren, widmete sich, obwohl von kleiner Gestalt und auffallender Häßlichkeit, schon frühzeitig der Bühne. Ueber seine geringen Erfolge als Schauspieler setzte er sich mit gutem Humor hinweg. Seine in dieser Eigenschaft erworbene Bühnenkenntniß benutzte er dann dazu, besonders unterhaltende Scenen einzuflechten, so wie auch vollständige Lustspiele zu dichten. „Le Triomphe du Temps" gehört zu seinen spätern, schon schwächern Stücken. Er erschien 1725, also drei Jahre vor dem Tode des Verfassers, in drei Theilen und zwar in Prosa, jedoch mit metrischen Vor- und Zwischenspielen. Der erste Theil hat den Triumph der vergangenen, der zweite den der gegenwärtigen, der dritte den der zukünftigen Zeit zum Gegenstand. An obiger Stelle kommt nur der erste Theil in Betracht, der folgenden Inhalt hat: Der dem Greisenalter bereits nahe stehende Cleon hat nach unglücklicher mehr denn zwanzigjähriger Ehe die Genugthuung, seine Frau aus dem Leben scheiden zu sehen, und nimmt sofort Extrapost nach Paris, um dort sich mit einer alten Jugendliebe, der er hatte entsagen müssen, zu verehelichen. Auch diese, eine Madame Roquentin, hat vor zwei Jahren ihren Gatten durch den Tod verloren und sucht, wiewohl „vor 40 Jahren 25 J. alt," sich und ihrer Umgebung den Glauben beizubringen, daß sie erst 30 Jahre alt sei. Damit die Verbindung eine um so engere werde, hat Cleon seinen Sohn Leander mit sich genommen, auf daß dieser zugleich der Madame Roquentin einzige Tochter, Isabelle, heirathe. Leander verspürt indessen wenig Lust hierzu und sucht daher sofort nach seiner Ankunft, während der Vater sich noch im Bade „adonisiren" will, durch seinen Diener Drillot das Dienstmädchen der Madame Roquentin, Dorinette, dafür zu gewinnen, daß seines Vaters Absicht vereitelt werde. Dasselbe hat Isabelle auch ihrerseits durch Drillot bei Dorinette zu bewirken gesucht. Als endlich die beiden für einander Bestimmten zusammentreffen, sind sie vom ersten Eindrucke so überwältigt, daß sie kaum ein Wort hervorzubringen vermögen und Zeugen sein müssen, wie der Diener und das Mädchen, ihrer Herrschaft Rolle übernehmend, dem Hasse der Auftraggeber einen glühenden Ausdruck leihen. Schließlich aber ermannen sich Leander und Isabelle und erklären sich, nachdem sie Drillot und Dorinette Schweigen auferlegt, ihre Liebe. Als nun von beiden Seiten die Alten hinzukommen, stürzen sie, da die Erinnerung ihnen den Gegenstand ihrer Liebe noch vom Jugendreiz umflossen darstellt, den bezüglichen Kindern in die Arme und wollen gar nicht begreifen, daß die Zeit am Körper des geliebten Gegenstandes solche Verwüstungen angerichtet. Schließlich aber nehmen sie doch Vernunft an und geben zur ehelichen Verbindung der Kinder ihren Segen.

aber wenig Beifall damit erhalten hatte. Der Einfall, der dabei zum Grunde liegt, ist drollig genug, und einige Situationen sind sehr lächerlich. Nur ist das Lächerliche von der Art, wie es sich mehr für eine satirische Erzählung, als auf die Bühne schickt. Der Sieg der Zeit über Schönheit und Jugend macht eine traurige Idee; die Einbildung eines sechzigjährigen Gecks und einer eben so alten Närrin, daß die Zeit nur über ihre Reize keine Gewalt sollte gehabt haben, ist zwar lächerlich; aber diesen Geck und diese Närrin selbst zu sehen, ist ekelhafter als lächerlich.

Sechstes Stück.

Den 19. Mai 1767.

Noch habe ich der Anreden an die Zuschauer, vor und nach dem großen Stücke des ersten Abends, nicht gedacht. Sie schreiben sich von einem Dichter[1] her, der es mehr als irgend ein anderer versteht, tiefsinnigen Verstand mit Witz aufzuheitern und nachdenklichem Ernste die gefällige Miene des Scherzes zu geben. Womit könnte ich diese Blätter besser auszieren, als wenn ich sie meinen Lesern ganz mittheile? Hier sind sie. Sie bedürfen keines Commentars. Ich wünsche nur, daß manches darin nicht in den Wind gesagt sei!

Sie wurden beide ungemein wohl, die erstere mit alle dem Anstande und der Würde, und die andere mit alle der Wärme und Feinheit und

---

1) Welchen Dichter Lessing hier meint, darüber schwanken die Angaben. Schütz in der „Hamburgischen Theatergeschichte" 1794 S. 341 schreibt Prolog und Epilog dem Rector des Altonaer Gymnasiums Joh. Jak. Dusch (aus Celle, 1725—1787) zu, demselben, der durch Lessing's Spott in den „Litteraturbriefen" zu leiden hatte. In directem Widerspruch mit dieser Mittheilung steht die Behauptung Guhrauer's (Lessing's Leben u. Werke 1853 II, 1, S. 140), daß der Prolog von Löwen, welcher bekanntlich den Plan faßte zur Gründung des Hamburgischen Unternehmens (s. über ihn die Einleitung), der Epilog dagegen von Dusch sei. Andere nennen Löwen als Verfasser beider, des Prologs und des Epilogs. Eine durch diesen Zwiespalt der Meinungen veranlaßte Prüfung der beiden Stücke nach Inhalt und Form hat eine so genaue Uebereinstimmung auch in den unbedeutendsten Einzelheiten des Versbaues u. s. w. ergeben, daß an der Gemeinsamkeit ihres Ursprungs wohl nicht gezweifelt werden kann. Man möchte im ersten Augenblick glauben, der eitle Löwen hätte sich die Ehre nicht nehmen lassen, die erste Vorstellung des von ihm in's Leben gerufenen Theaterunternehmens durch ein Erzeugniß seiner Muse einzuleiten, aber die Angabe des so wohlunterrichteten Schütz tritt zu bestimmt auf, um einen Zweifel zuzulassen. Dazu kommt, daß Dusch damals mit Lessing's Freunden und daher wohl auch mit dem Dramaturgen selbst wieder auf freundschaftlichem Fuße stand. Ueber das Weitere vgl. Danzel-Guhrauer Leben Lessing's Bd. I, S. 385.

einschmeichelnden Verbindlichkeit gesprochen, die der besondere Inhalt einer jeden erfoderte.

Prolog.[2]

(Gesprochen von Madame Löwen.)[3]

Ihr Freunde, denen hier das mannichfache Spiel
Des Menschen in der Kunst der Nachahmung[4] gefiel:
Ihr, die ihr gerne weint, ihr weichen, bessern Seelen, 29
Wie schön, wie edel ist die Lust, sich so zu quälen;
Wenn bald die süße Thrän', indem das Herz erweicht,
In Zärtlichkeit zerschmilzt, still von den Wangen schleicht,
Bald die bestürmte Seel', in jeder Nerv' erschüttert,
Im Leiden Wollust fühlt und mit Vergnügen zittert!
O sagt, ist diese Kunst, die so Eur Herz zerschmelzt,
Der Leidenschaften Strom so durch Eur Inners wälzt,
Vergnügend, wenn sie rührt, entzückend, wenn sie schrecket,
Zu Mitleid, Menschenlieb' und Edelmuth erwecket,
Die Sittenbilderin, die jede Tugend lehrt,
Ist die nicht Eurer Gunst, und Eurer Pflege werth?

Die Fürsicht sendet sie mitleidig auf die Erde,
Zum Besten des Barbars, damit er menschlich werde;
Weiht sie, die Lehrerin der Könige zu sein,
Mit Würde, mit Genie, mit Feur vom Himmel ein;
Heißt sie mit ihrer Macht durch Thränen zu ergötzen,
Das stumpfeste Gefühl der Menschenliebe wetzen;
Durch süße Herzensangst und angenehmes Graun
Die Bosheit bändigen und an den Seelen baun;
Wohlthätig für den Staat, den Wüthenden, den Wilden
Zum Menschen, Bürger, Freund und Patrioten bilden.

Gesetze stärken zwar der Staaten Sicherheit,
Als Ketten an der Hand der Ungerechtigkeit:

---

2) Der **Prolog**, zuerst eingeführt von Euripides, dann durch Aristoteles in seiner Berechtigung anerkannt, ist eine Art von Voract, in welchem eine der handelnden Personen (ursprünglich auch wohl eine Gottheit) auftritt, um den Zuhörer mit dem Gegenstande der Handlung bekannt zu machen und ihm das zu erzählen, was der Handlung vorausgegangen ist oder als bekannt vorausgesetzt werden muß.

3) Ueber Madame Löwen siehe Einleitung.

4) Die Kunst im engern Sinne wird von Aristoteles in Uebereinstimmung mit seinem Vorgänger Plato (aus Athen, 427 (?) — 347 v. Chr.) durch den Begriff der Nachahmung oder nachbildenden Darstellung charakterisirt. Hier ist unter der Kunst der Nachahmung speciell die dramatische Kunst gemeint, auf welche die Aristotelische Bezeichnung vorzüglich Anwendung findet.

Doch deckt noch immer List den Bösen vor dem Richter,
Und Macht wird oft der Schutz erhabner Bösewichter.
Wer rächt die Unschuld dann? Weh dem gedrückten Staat,
Der statt der Tugend nichts als ein Gesetzbuch hat!
Gesetze, nur ein Zaum der offenen Verbrechen,
Gesetze, die man lehrt des Hasses Urtheil sprechen,
Wenn ihnen Eigennutz, Stolz und Partheilichkeit
Für eines Solons Geist[5] den Geist der Drückung[6] leiht!
Da lernt Bestechung bald, um Strafen zu entgehen,
Das Schwert der Majestät aus ihren Händen drehen:
Da pflanzet Herrschbegier, sich freuend des Verfalls
Der Redlichkeit, den Fuß der Freiheit auf den Hals.
Läßt den, der sie vertritt, in Schimpf und Banden schmachten
Und das blutschuld'ge Beil der Themis[7] Unschuld schlachten!

Wenn der, den kein Gesetz straft oder strafen kann,
Der schlaue Bösewicht, der blutige Tyrann,
Wenn der die Unschuld drückt, wer wagt es, sie zu decken?
Den sichert tiefe List, und diesen waffnet Schrecken.
Wer ist ihr Genius, der sich entgegen legt? —
Wer? Sie, die jetzt den Dolch und jetzt die Geißel trägt,[8]
Die unerschrockne Kunst, die allen Mißgestalten
Strafloser Thorheit wagt den Spiegel vorzuhalten;
Die das Geweb' enthüllt, worin sich List verspinnt,
Und den Tyrannen sagt, daß sie Tyrannen sind;
Die, ohne Menschenfurcht, vor Thronen nicht erblödet
Und mit des Donners Stimm' ans Herz der Fürsten redet;
Gekrönte Mörder schreckt, den Ehrgeiz nüchtern macht,
Den Heuchler züchtiget und Thoren klüger lacht;
Sie, die zum Unterricht die Todten läßt erscheinen,
Die große Kunst, mit der wir lachen oder weinen.

Sie fand in Griechenland Schutz, Lieb' und Lehrbegier;
In Rom, in Gallien, in Albion[9] und — hier.

---

5) Solon, der berühmte athenische Gesetzgeber (etwa 630—566 v. Chr.) wird hier als Repräsentant der Milde und Mäßigung angeführt.

6) Drückung = Bedrückung, Tyrannei.

7) Themis ist die Göttin der gesetzlichen Ordnung. Sie wird gewöhnlich mit der Waage und dem Füllhorn dargestellt.

8) „Den Dolch" nämlich im Trauerspiel, „die Geißel" im Lustspiel.

9) In Griechenland fand die dramatische Kunst „Schutz", denn bei der Tragödie wie bei der Komödie wurde die äußere Ausstattung in Athen vom Staate besorgt; sie fand „Liebe", insofern man in die dramatischen Vorstellungen, ursprünglich gottesdienstliche

Ihr, Freunde, habt hier oft, wenn ihre Thränen flossen,
Mit edler Weichlichkeit die Euren mit vergossen;
Habt redlich Euren Schmerz mit ihrem Schmerz vereint,
Und ihr aus voller Brust den Beifall zugeweint:
Wie sie gehaßt, geliebt, gehoffet und gescheuet
Und Eurer Menschlichkeit im Leiden Euch erfreuet.
Lang hat sie sich umsonst nach Bühnen umgesehn:
In Hamburg fand sie Schutz: hier sei denn ihr Athen![10]
Hier, in dem Schooß der Ruh, im Schutze weiser Gönner,
Gemuthiget[11] durch Lob, vollendet durch den Kenner;
Hier reifet — ja ich wünsch', ich hoff', ich weissag' es! —
Ein zweiter Roscius,[12] ein zweiter Sophokles,[13]
Der Gräciens Kothurn[14] Germanien erneure:
Und ein Theil dieses Ruhms, ihr Gönner, wird der Eure.

Handlungen, gern ging, und „Lehrbegier", (d. h. Lernbegier, wie denn noch heute im gemeinen Leben „lehren" und „lernen" vielfach mit einander verwechselt werden), insofern das Publikum sich durch die Tragödie gern moralisch wie durch die Komödie politisch beeinflussen ließ. — In Rom war Ennius (239—169 v. Chr.), der erste namhafte Dramatiker daselbst, befreundet mit den damaligen Größen der Gesellschaft, und Terenz (193—160 v. Chr.) lebte in vertrautem Verkehr mit dem berühmten Scipio Africanus. Die griechischen Studien, mit Eifer damals von den Römern betrieben, standen in hohem Ansehen, und besonders aus den Stücken des Terenz suchte man griechische Sitten kennen zu lernen. — In Gallien, d. h. Frankreich, erblühte die dramatische Kunst unter der „Gnadensonne" eines Franz I im 16. und Ludwig XIV im 17. Jahrhundert. — In Albion (lat., = Britannien) war die große Königin Elisabeth im 16. und selbst die verkommenen späteren Stuarts Karl II und Jakob II im 17. Jahrhundert Beschützer und Begünstiger der dramatischen Dichter.

10) Athen = Pflegestätte, da in dieser Stadt Kunst und Wissenschaft Pflege und Schutz fanden, wie nirgends in der alten Welt.

11) Gemuthigt = muthig gemacht, ermuthigt.

12) **Quintus Roscius,** von Geburt ein Sklave (aus einem Dorfe bei Lanuvium, † 62 v. Chr.), wußte durch fleißiges Studium der Mimik seinem von Natur wohl gebauten Körper eine solche Anmuth zu verleihen, daß er allgemein für den besten römischen Schauspieler galt. In der Darstellung von Rollen, die ein lebendiges Geberdenspiel verlangten, soll er unvergleichlich gewesen sein, und es darf uns daher nicht Wunder nehmen, wenn von ihm berichtet wird, daß er eine jährliche Einnahme von c. 90,000 ℳ hatte.

13) **Sophokles** (aus Athen, 497—406 v. Chr.), der größte griechische Tragiker, wird hier gleichsam als der erste Tragiker aller Zeiten dargestellt.

14) Kothurn (grch.), hohe Sohlen oder Schuhe, die mit Riemen an den Füßen befestigt wurden. Der griechische Tragiker Aeschylus (aus Athen, 525—456 v. Chr.) führte ihren Gebrauch zuerst auf dem Theater ein, um in der Tragödie den Schauspielern ein erhöhtes Ansehen und übermenschliche Größe zu geben. In der Komödie kam eine weniger hohe Fußbekleidung in Gebrauch, die man Soccus nannte. Kothurn wie Soccus wurden daher in übertragener Bedeutung auch zur Bezeichnung von Tragödie und Komödie gebraucht.

O seid desselben werth! Bleibt Eurer Güte gleich,
Und denkt, o denkt daran, ganz Deutschland sieht auf Euch![15]

---

31 **Epilog.**[16]

(Gesprochen von Madame Hensel.)

Seht hier! so standhaft stirbt der überzeugte Christ![17]
So lieblos hasset der, dem Irrthum nützlich ist,
Der Barbarei bedarf, damit er seine Sache,
Sein Ansehn, seinen Traum zu Lehren Gottes mache.
Der Geist des Irrthums war Verfolgung und Gewalt,
Wo Blindheit für Verdienst, und Furcht für Andacht galt.
So konnt er sein Gespinnst von Lügen mit den Blitzen
Der Majestät, mit Gift, mit Meuchelmord beschützen.
Wo Ueberzeugung fehlt, macht Furcht den Mangel gut:
Die Wahrheit überführt, der Irrthum fodert Blut.
Verfolgen muß man die, und mit dem Schwert bekehren,
Die anders Glaubens sind, als die Ismenors lehren.
Und mancher Aladin sieht staatsklug oder schwach
Dem schwarzen Blutgericht der heilgen Mörder nach
Und muß mit seinem Schwert den, welchen Träumer hassen,
Den Freund, den Märtyrer der Wahrheit würgen lassen.
Abscheuliches[18] Meisterstück der Herrschsucht und der List,
Wofür kein Name hart, kein Schimpfwort lieblos ist!
O Lehre, die erlaubt, die Gottheit selbst mißbrauchen,
In ein unschuldig Herz des Hasses Dolch zu tauchen,
Dich, die ihr Blutpanier oft über Leichen trug,
Dich, Greuel, zu verschmähn, wer leiht mir einen Fluch!
Ihr Freund', in deren Brust der Menschheit edle Stimme
Laut für die Heldin[19] sprach, als sie dem Priester-Grimme
Ein schuldlos Opfer ward und für die Wahrheit sank:
Habt Dank für dies Gefühl, für jede Thräne Dank!

---

15) d. h. erwartet von Euch die Unterstützung unseres nationalen Unternehmens.

16) Epilog wird die Nach- oder Schlußrede genannt, mit welcher der dramatische Dichter oder Schauspieler sich vom Zuhörer gleichsam verabschiedet. Er dient dazu, die Zuschauer theils um Nachsicht für die Mängel des Stückes oder Spieles zu bitten, theils auch wohl der Kritik die richtigen Gesichtspunkte an die Hand zu geben.

17) Man erinnere sich, daß das Stück nach der Roschmann'schen Ergänzung, wie Lessing oben S. 16 sagt, mit dem Tode von Olint und Sophronia endet.

18) Dieser Vers wird nur lesbar durch die Ausstoßung des i in der vorletzten oder des e in der letzten Silbe; also: „Abscheul'ches" oder „Abscheulich's".

19) d. h. Sophronia.

Wer irrt, verdient nicht Zucht des Hasses oder Spottes:
Was Menschen hassen lehrt, ist keine Lehre Gottes!
Ach! liebt die Irrenden, die ohne Bosheit blind,
Zwar Schwächere vielleicht, doch immer Menschen sind.
Belehret, duldet sie; und zwingt nicht die zu Thränen,
Die sonst kein Vorwurf trifft, als daß sie anders wähnen!
Rechtschaffen ist der Mann, den, seinem Glauben treu, 32
Nichts zur Verstellung zwingt, zu böser Heuchelei;
Der für die Wahrheit glüht und, nie durch Furcht gezügelt,
Sie freudig, wie Olint, mit seinem Blut versiegelt.
Solch Beispiel, edle Freund', ist Eures Beifalls werth:
O wohl uns! hätten wir, was Cronegk schön gelehrt,
Gedanken, die ihn selbst so sehr veredelt haben,
Durch unsre Vorstellung tief in Eur Herz gegraben!
Des Dichters Leben war schön, wie sein Nachruhm ist;
Er war und — o verzeiht die Thrän! — und starb ein Christ.
Ließ[20] sein vortrefflich Herz der Nachwelt in Gedichten,
Um sie — was kann man mehr? noch todt zu unterrichten.
Versaget, hat Euch jetzt Sophronia gerührt,
Denn seiner Asche nicht, was ihr mit Recht gebührt,
Den Seufzer, daß er starb, den Dank für seine Lehre,
Und — ach! den traurigen Tribut von einer Zähre.
Uns aber, edle Freund', ermuntre Gütigkeit;
Und hätten wir gefehlt, so tadelt; doch verzeiht.
Verzeihung muthiget zu edelerm Erkühnen,
Und feiner Tadel lehrt, das höchste Lob verdienen.
Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
In welcher tausend Quins[21] für einen Garrick sind;
Erwartet nicht zu viel, damit wir immer steigen
Und — doch nur Euch gebührt zu richten, uns zu schweigen.

---

20) Zu „Ließ" ist „er" als Subject aus dem vorhergehenden Satze zu ergänzen.

21) **James Quin** (aus London, 1693—1766) genoß zu seiner Zeit große Achtung als Schauspieler, bis durch Garrick's Erscheinung das Publikum nach und nach gegen ihn gleichgültig wurde.

Siebentes Stück.

Den 22. Mai 1767.

Der Prolog zeiget das Schauspiel in seiner höchsten Würde, indem er es als das Supplement der Gesetze[1] betrachten läßt. Es giebt Dinge in dem sittlichen Betragen des Menschen, welche, in Ansehung ihres unmittelbaren Einflusses auf das Wohl der Gesellschaft, zu unbeträchtlich und in
33 sich selbst zu veränderlich sind, als daß sie werth oder fähig wären, unter der eigentlichen Aufsicht des Gesetzes zu stehen. Es giebt wiederum andere, gegen die alle Kraft der Legislation zu kurz fällt;[2] die in ihren Triebfedern so unbegreiflich, in sich selbst so ungeheuer, in ihren Folgen so unermeßlich sind, daß sie entweder der Ahndung der Gesetze ganz entgehn, oder doch unmöglich nach Verdienst geahndet werden können.[3] Ich will es nicht unternehmen, auf die erstern, als auf Gattungen des Lächerlichen, die Komödie, und auf die andern, als auf außerordentliche Erscheinungen in dem Reiche der Sitten, welche die Vernunft in Erstaunen und das Herz in Tumult setzen, die Tragödie einzuschränken. Das Genie lacht über alle die Grenzscheidungen der Kritik. Aber so viel ist doch unstreitig, daß das Schauspiel überhaupt seinen Vorwurf[4] entweder diesseits oder jenseits der Grenzen des Gesetzes wählet, und die eigentlichen Gegenstände desselben nur in so fern behandelt, als sie sich entweder in das Lächerliche verlieren oder bis in das Abscheuliche verbreiten.

Der Epilog verweilet bei einer von den Hauptlehren, auf welche ein Theil der Fabel[5] und Charaktere des Trauerspiels mit abzwecken. Es war zwar von dem Hrn. von Cronegk ein wenig unüberlegt, in einem Stücke, dessen Stoff aus den unglücklichen Zeiten der Kreuzzüge genommen ist, die Toleranz predigen und die Abscheulichkeiten des Geistes der Verfolgung an den Bekennern der mahomedanischen Religion zeigen zu wollen. Denn diese Kreuzzüge selbst, die in ihrer Anlage ein politischer Kunstgriff der Päbste waren, wurden in ihrer Ausführung die unmenschlichsten Verfolgungen,

---

1) Supplement der Gesetze = Ergänzung der Gesetze. Lessing will sagen: Während im Leben der Schuldige häufig, sei es wegen der Geringfügigkeit des Vergehens, sei es durch seine äußere Machtstellung oder durch den Umstand, daß der betreffende Fall im Gesetze nicht vorgesehen ist, der verdienten Strafe entgeht, trifft die tragische Gerechtigkeit oder der Spott der Komödie alle ohne Unterschied.

2) „zu kurz" fällt, ein Bild vom Wurfe entlehnt: sich als unzureichend erweist.

3) Ganz ähnlich spricht sich Schiller in seinem Aufsatze „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" aus.

4) Vorwurf, dem französischen sujet nachgebildet, = Gegenstand.

5) Fabel bedeutet hier im allgemeineren Sinne die der dramatischen Dichtung zu Grunde liegende Handlung oder Begebenheit.

deren sich der christliche Aberglaube jemals schuldig gemacht hat;[6] die meisten und blutgierigsten Ismenors hatte damals die wahre Religion; und einzelne Personen, die eine Moschee beraubt haben, zur Strafe ziehen, kömmt das wohl gegen die unselige Raserei, welche das rechtgläubige Europa entvölkerte, um das ungläubige Asien zu verwüsten? Doch was der Tragicus in seinem Werke sehr unschicklich angebracht hat, das konnte der Dichter des Epilogs gar wohl auffassen.[7] Menschlichkeit und Sanftmuth verdienen bei jeder Gelegenheit empfohlen zu werden, und kein Anlaß dazu kann so entfernt sein, den wenigstens unser Herz nicht sehr natürlich und dringend finden sollte.)

Uebrigens stimme ich mit Vergnügen dem rührenden Lobe bei, welches der Dichter dem seligen Cronegk ertheilet. Aber ich werde mich schwerlich bereden lassen, daß er mit mir über den poetischen Werth des kritisirten Stückes nicht ebenfalls einig sein sollte. Ich bin sehr betroffen gewesen,[8] 34
als man mich versichert, daß ich verschiedene von meinen Lesern durch mein unverhohlenes Urtheil unwillig gemacht hätte. Wenn ihnen bescheidene Freiheit, bei der sich durchaus keine Nebenabsichten denken lassen, mißfällt, so laufe ich Gefahr, sie noch oft unwillig zu machen. Ich habe gar nicht die Absicht gehabt, ihnen die Lesung eines Dichters zu verleiden, den ungekünstelter Witz, viel feine Empfindung und die lauterste Moral empfehlen. Diese Eigenschaften werden ihn jederzeit schätzbar machen, ob man ihm schon andere absprechen muß, zu denen er entweder gar keine Anlage hatte, oder die zu ihrer Reife gewisse Jahre erfordern, weit unter welchen er starb. Sein Codrus ward von den Verfassern der Bibliothek der schönen Wissenschaften gekrönet,[9] aber wahrlich nicht als ein gutes Stück, sondern als das

---

6) Die schonungslose Verurtheilung der Kreuzzüge, wie sie sich hier bei Lessing findet, gehörte vor hundert Jahren in der Literatur zum guten Ton. Erst durch die Erforschung der morgenländischen Quellen und die epochemachenden Werke von Wilken, Michaud, Niebuhr und neuerdings von Sybel hat sich ein gerechteres, jedenfalls billigeres Urtheil gebildet, das sogar stellenweise in der entgegengesetzten Richtung zu weit zu gehen droht. Wenn auch die wahrhaft großartige Gesinnung, welche sich in den Kreuzzügen offenbart, durch manche Beispiele des Gegentheils getrübt wird, so bleibt doch die gewöhnliche Ansicht, daß die Kreuzzüge als Eroberungskriege, als ein lediglich aus religiösem Fanatismus hervorgegangener Angriff der Christenheit gegen den Islam anzusehen sind, eine irrige; nach ihrem ganzen weltgeschichtlichen Zusammenhange waren sie vielmehr eine naturgemäße Reaction des erstarkten christlichen Bewußtseins gegen die vielen Uebergriffe des Islam in früheren Jahrhunderten.

7) d. h. brauchte sich nicht entgehen zu lassen.

8) Natürlich, denn Lessing konnte mit Recht erwarten, daß seine nicht der Person, sondern lediglich der Sache geltende Kritik Niemanden verletzen würde, und war daher nicht wenig erstaunt aus Zuschriften von Freunden das Gegentheil zu ersehen.

9) S. St. I, A. 8.

beste von denen, die damals um den Preis stritten. Mein Urtheil nimmt ihm also keine Ehre, die ihm die Kritik damals ertheilet. Wenn Hinkende um die Wette laufen, so bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel kommt, doch noch ein Hinkender.

Eine Stelle in dem Epilog ist einer Mißdeutung ausgesetzt gewesen, von der sie gerettet zu werden verdienet. Der Dichter sagt:

„Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
„In welcher tausend Quins für einen Garrick sind.

Quin, habe ich darwider erinnern hören, ist kein schlechter Schauspieler gewesen. — Nein, gewiß nicht; er war Thomsons[10] besonderer Freund, und die Freundschaft, in der ein Schauspieler mit einem Dichter, wie Thomson, gestanden, wird bei der Nachwelt immer ein gutes Vorurtheil für seine Kunst erwecken. Auch hat Quin noch mehr als dieses Vorurtheil für sich: man weiß, daß er in der Tragödie mit vieler Würde gespielet; daß er besonders der erhabenen Sprache des Milton[11] Genüge zu leisten gewußt, daß er im Komischen die Rolle des Falstaff[12] zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht. Doch alles dieses macht ihn zu keinem Garrick; und das Mißverständniß liegt blos darin, daß man annimmt, der Dichter habe diesem allgemeinen und außerordentlichen Schauspieler einen schlechten und für schlecht durchgängig erkannten, entgegen setzen wollen. Quin soll hier einen von der gewöhnlichen Sorte bedeuten, wie man sie alle Tage sieht, einen Mann, der überhaupt seine Sache so gut wegmacht, daß man mit ihm zufrieden ist, der auch diesen und jenen Charakter ganz vortrefflich spielet, so wie ihm seine Figur, seine Stimme, sein Temperament[13]

---

10) **James Thomson** (aus Ednam in Schottland, 1700—1748), der bekannte Dichter der „Jahreszeiten". Lessing giebt in der „Theatralischen Bibliothek" einen kurzen Lebenslauf von ihm. Von seinen (5) Trauerspielen lieferte Johann Heinrich Schlegel (aus Meißen, 1724—1780), ein jüngerer Bruder des oben in der „Ankündigung" erwähnten Johann Elias, eine prosaische Uebersetzung, zu welcher Lessing (1756) eine Vorrede geschrieben hat.

11) **John Milton** (aus London, 1608—1674) schrieb außer seinem berühmten Gedichte „Das verlorne Paradies" unter anderem auch einige Dramen, auf die Lessing hier Bezug nimmt. Für die Geschichte der Literatur sind diese indessen nur von untergeordneter Bedeutung.

12) **Falstaff** stellt in einer Reihe Shakespeare'scher Dramen den grobsinnlichen Lebemann dar, wie er mit scharfer Beobachtungsgabe die Schwächen seiner Mitmenschen erspäht und bei Ausbeutung derselben mit vielem Mutterwitz alle Bedenken des Gewissens niederschlägt.

13) Das Temperament (lat. temperare = mischen) bezeichnet wie die Constitution die körperliche, so die geistige Bestimmtheit, und ist insofern Naturgabe. Es ist der höhere oder geringere Grad der Erregbarkeit des Lebens und dessen Empfänglichkeit für äußere Eindrücke. Indem man seit Hippokrates (aus Kos, um 470—364 v. Chr.) und Galenus (aus Pergamon, 131— um 208 n. Chr.) diese natürliche Bestimmtheit sich durch die

dabei zu Hülfe kommen. So ein Mann ist sehr brauchbar und kann mit allem Rechte ein guter Schauspieler heißen; aber wie viel fehlt ihm noch, um der Proteus[14] in seiner Kunst zu sein, für den das einstimmige Gerücht schon längst den Garrick erkläret hat. Ein solcher Quin machte ohne Zweifel den König im Hamlet, als Thomas Jones und Rebhuhn[15] in der Komödie waren; und der Rebhuhne giebt es mehrere, die nicht einen Augenblick anstehen, ihn einem Garrick weit vorzuziehen. „Was? sagen sie,[16] Garrick der größte Akteur? Er schien ja nicht über das Gespenst erschrocken, sondern er war es. Was ist das für eine Kunst, über ein Gespenst zu erschrecken? Gewiß und wahrhaftig, wenn wir den Geist gesehen hätten, so würden wir eben so ausgesehen und eben das gethan haben, was er that. Der andere hingegen, der König, schien wohl auch etwas gerührt zu sein, aber als ein guter Akteur gab er sich doch alle mögliche Mühe, es zu verbergen. Zu dem sprach er alle Worte so deutlich aus und redete noch einmal so laut, als jener kleine unansehnliche Mann, aus dem ihr so ein Aufhebens macht!"

Bei den Engländern hat jedes neue Stück seinen Prolog und Epilog, den entweder der Verfasser selbst oder ein Freund desselben abfasset. Wozu die Alten den Prolog brauchten, den Zuhörer von verschiedenen Dingen zu unterrichten, die zu einem geschwindern Verständnisse der zum Grunde liegenden Geschichte des Stückes dienen, dazu brauchen sie ihn zwar nicht. Aber er ist darum doch nicht ohne Nutzen. Sie wissen hunderterlei darin zu sagen, was das Auditorium für den Dichter oder für den von ihm bearbeiteten Stoff einnehmen und unbilligen Kritiken, sowohl über ihn als

---

Mischungsverhältnisse von vier im Körper befindlichen Säften bedingt dachte, unterschied man je nach dem Ueberwiegen des einen oder anderen vier Arten von Temperamenten. In Wahrheit aber ist das Temperament so mannigfaltig als die Individualität selbst und alle vier Arten ergänzen sich zur Harmonie des Gesammtlebens.

14) Proteus, nach der altgriechischen Sage ein Meergreis, der die Gabe der Weissagung besaß und mit seinem Körper die mannigfaltigsten Verwandlungen eingehen konnte.

15) Thomas Jones und Rebhuhn sind zwei Helden aus einem berühmten Romane, den **Henry Fielding** (aus Sharpham-Park in der Grafschaft Sommerset, 1707—1754) im Jahre 1750 herausgab unter dem Titel: „Geschichte des Thomas Jones, eines Findelkindes" (in's Deutsche übersetzt unter anderen auch von Lessing's Freund J. J. Chr. Bode). Im fünften Kapitel des XVI. Buches (Ausgabe Leipzig 1788, Band 6, S. 82 f.) werden die Bemerkungen mitgetheilt, die Rebhuhn beim Weggange aus dem Theater macht, woselbst er mit Jones und der Madame Miller einer Hamlet-Aufführung beigewohnt hat. Die oben mitgetheilten Worte sind an die Madame Miller gerichtet und von Lessing fast wörtlich wiedergegeben.

16) sie d. h. diese Leute, wie sich aus dem Zusammenhange jener Stelle ergiebt.

über die Schauspieler, vorbauen kann. Noch weniger bedienen sie sich des
Epilogs, so wie sich wohl Plautus dessen manchmal bedienet,[17] um die
völlige Auflösung des Stücks, die in dem fünften Akte nicht Raum hatte,
darin erzählen zu lassen. Sondern sie machen ihn zu einer Art von Nutz-
anwendung voll guter Lehren, voll feiner Bemerkungen über die geschilder-
ten Sitten und über die Kunst, mit der sie geschildert worden; und das
alles in dem schnurrigsten, launigsten Tone. Diesen Ton ändern sie auch
nicht einmal gern bei dem Trauerspiele; und es ist gar nichts ungewöhn-
liches, daß nach dem blutigsten und rührendsten die Satire[18] ein so lautes
36 Gelächter aufschlägt und der Witz so muthwillig wird, daß es scheinet, es
sei die ausdrückliche Absicht, mit allen Eindrücken des Guten ein Gespötte
zu treiben. Es ist bekannt, wie sehr Thomson wider diese Narrenschellen,
mit der man der Melpomene[19] nachklingelt, geeifert hat.[20] Wenn ich daher
wünschte, daß auch bei uns neue Originalstücke nicht ganz ohne Einführung
und Empfehlung vor das Publikum gebracht würden, so versteht es sich von
selbst, daß bei dem Trauerspiele der Ton des Epilogs unserm deutschen
Ernste angemessener sein müßte. Nach dem Lustspiele könnte er immer so
burlesk[21] sein, als er wollte. Dryden[22] ist es, der bei den Engländern

---

17) **T. Maccius** (?) **Plautus** (aus Sarsina in Umbrien, 254—184 v. Chr.) einer der fruchtbarsten römischen Komödiendichter, voll von sprudelndem, originellem, oft sehr derbem Witze. Noch etwa zwanzig Stücke sind uns von ihm erhalten. Seine Epiloge, die sich alle durch große Kürze auszeichnen, sind sehr verschiedener Art. In dreizehn Stücken (von im Ganzen neunzehn, deren Schlußverse uns erhalten sind) wendet sich der zuletzt auftretende Schauspieler einfach an die Zuschauer und bittet um deren Beifallsbezeugung; in sechs derselben geht diese Aufforderung von der ganzen Truppe (lat. grex oder caterva) aus. Außer dieser Aufforderung ist ein allgemeinerer Inhalt, wie z. B. die Lehre, die sich aus der aufgeführten Komödie ergiebt, nur in sechs Stücken, und nur im Epilog von drei Stücken ist die von Lessing oben erwähnte „völlige Auflösung der Handlung“ enthalten.

18) Satire (lat.), ein bestimmter Zweig der römischen Literatur, dessen Hauptmerkmal die Kritik der öffentlichen Zustände war, bezeichnet hier, wie auch sonst, den derben Spott im Gegensatz zum Witz, der durch Entdeckung unerwarteter Aehnlichkeiten gefällt.

19) Melpomene, eine der neun Musen, galt den Alten als die Beschützerin der Tragödie, daher sie denn auch in übertragener Bedeutung für diese gesetzt wird. Bildlich wird sie mit der tragischen Maske in der Hand und mit Ephen um's Haupt dargestellt.

20) so in seinen Epilogen zu „Tancred und Sigismunda“ und „Agamemnon“.

21) burlesk (it.) = possenhaft. Das Wort bezeichnet einen noch grellern Contrast zwischen Wesen und Erscheinung, einen noch höhern Grad des Ungereimten und Widersprechenden als ihn das bloß Komische zur Darstellung bringt.

22) **John Dryden** (aus Auldwinkle in Nordhamptonshire, 1631—1700), ein trefflicher Versificator, doch ohne Tiefe der Empfindung und ohne sittlichen Halt. Wiewohl Begründer des entschieden französirenden Stiles der englischen Tragödie, hat er doch nur einen sehr unbedeutenden Erfolg errungen. In seinen episch-lyrischen und lehrhaften Gedichten überwiegt die Satire. Große Bedeutung gewann er durch seine rein und geist-

Meisterstücke von dieser Art gemacht hat, die noch jetzt mit dem größten Vergnügen gelesen werden, nachdem die Spiele selbst, zu welchen er sie verfertiget, zum Theil längst vergessen sind. Hamburg hätte einen deutschen Dryden in der Nähe; und ich brauche ihn nicht noch einmal zu bezeichnen,[23] wer von unsern Dichtern Moral und Kritik mit attischem Salze zu würzen[24] so gut als der Engländer verstehen würde.

Achtes Stück.

Den 26. Mai 1767.

Die Vorstellungen des ersten Abends wurden den zweiten wiederholt. Den dritten Abend (Freitags, den 24. v. M.) ward Melanide aufgeführet. Dieses Stück des Nivelle de la Chaussee[1] ist bekannt. Es ist von

---

voll geschriebenen prosaischen Abhandlungen, die ihm den Namen eines Vaters der englischen Kritik einbrachten und ein solches Ansehen bei seinen Zeitgenossen verschafften, daß die bedeutendsten dramatischen Dichter sich von ihm die Prologe und Epiloge für ihre Stücke schreiben ließen. Doch dürfte auch bereits auf diese das absprechende Urtheil Macaulay's in der „Geschichte Englands“ (übersetzt von W. Beseler 1852) Bd. II, S. 134 zu beziehen sein, insofern dieselben zum Theil einen sehr unsittlichen Ton anschlagen.

23) Also Dusch, der „in der Nähe“, nämlich in Altona lebte, und dem Lessing schon in dem scharfen 41. Literaturbrief (L.=M. VI, S. 108) bei aller Verurtheilung seiner poetischen Fähigkeit doch zutraut, daß er „ein erträgliches moralisches Lehrgedicht machen“ könnte.

24) Wie in Attika das Salz von anerkannter Feinheit und Güte und deshalb von angenehmer Würzkraft war, so durchdrangen feine und witzige Wendungen die Unterhaltungen der Athener, besonders in Controversen, wo sie den Gegner, bei aller achtungsvollen Schonung seiner Persönlichkeit, doch mit feinem Witze zu bekämpfen suchten. Eine Uebertragung lag daher nahe, doch scheint sie von den classischen griechischen Autoren in der Form „attisches Salz“ nicht gemacht zu sein. Die Römer gebrauchten ihr „sal“ und „sales“ schon verhältnißmäßig früh (bei Cicero „Ueber die Pflichten“ — vgl. über ihn St. XXI, A. 7 — im 37. Capitel des I. Buches) und zwar sowohl in der Verbindung sales urbani „feine Witze“, als auch sales Attici; vgl. Cicero's Briefe „An s. Freunde“ B. IX, Brief 15. Hier also „mit attischem Salze würzen“ = „mit Scharfsinn und feinem Witze verbinden“.

1) **Nivelle de la Chaussée** (aus Paris, 1692—1754) hat das Verdienst, in sittenloser Zeit es unternommen zu haben, die Begriffe von Tugend und Pflicht zur Geltung zu bringen. Das Grundmotiv seiner sämmtlichen Stücke ist die Heiligkeit und Unverletzlichkeit der Ehe. Seine am 12. Mai 1741 zum ersten Male aufgeführte „Komödie“ Melanide gleichfalls auf dieser Idee beruhend, stellt in Versen und fünf Acten folgende Handlung dar: Melanide, aus einer vornehmen Familie in der Bretagne stammend, hatte gegen den Willen ihrer Eltern sich heimlich mit einem Marquis verehlicht. Ihre Eltern, als sie davon Kenntniß erhielten, hatten der Ehe gleichwohl ihre Anerkennung verweigert,

der rührenden Gattung, der man den spöttischen Beinamen, der Weinerlichen, gegeben.[2] Wenn weinerlich heißt, was uns die Thränen nahe bringt, wobei wir nicht übel Lust hätten zu weinen, so sind verschiedene Stücke von

---

die Liebende gewaltsam von ihrem Gatten getrennt und von allem gesellschaftlichen Verkehr fern gehalten. Alle Mühe, die sich der Marquis gegeben, ihren Aufenthalt zu erfahren, war erfolglos gewesen. Bereits 17 Jahre hatte Melanide so in der Einsamkeit geschmachtet, die Frucht ihrer Ehe, ein Sohn, war bereits zum Jüngling herangewachsen und weilte seit einigen Monaten in Paris, wo er als Melanidens Neffe unter dem Namen d'Arviane freundliche Aufnahme im Hause einer ihr befreundeten Wittwe gefunden und innige Zuneigung zu deren Tochter Rosalie gefaßt hatte. Da starben die Eltern Melanidens, und aus ihrer Haft befreit, reist sie alsbald nach Paris, um Nachforschungen nach ihrem Gatten anzustellen. Sie trifft bei der Wittwe zu der Zeit ein, wo die Frage entschieden werden soll, ob Rosalie dem jungen d'Arviane oder einem andern Bewerber, dem Marquis d'Orvigny ihre Hand reichen solle. Obwohl Rosaliens Herz mehr jenem denn diesem zugethan ist, so wird sie doch durch den Willen ihrer Mutter genöthigt auf d'Arviane's Abreise zu bringen, und auch Melanide suchte sie hierin zu unterstützen, da sie dem Grunde, den ihre Mutter für die Ehe mit dem Marquis geltend macht, Berechtigung nicht abzusprechen vermag. Allein trotz aller Hochachtung vor seiner vermeintlichen Tante, widersetzt sich d'Arviane der Abreise. Er ist erzürnt über Rosaliens Betragen und will die weitere Entwicklung abwarten, um womöglich den Nebenbuhler zur Rechenschaft zu ziehen. Bei der ersten Gelegenheit, wo er mit letzterm zusammentrifft, insultirt er ihn, und dieser will ihn fordern. Alle sind in der größten Aufregung, denn es hat sich unterdessen herausgestellt, daß der Marquis Niemand anders sein könne, als der frühere Gatte Melanidens, der, um in den Genuß eines ererbten Vermögens zu treten, einen andern Namen angenommen hat. Um weiterm Unheil vorzubeugen, giebt sich Melanide ihrem Sohn als Mutter zu erkennen und bringt ihn so weit, daß er den Marquis um Verzeihung bittet. Einen harten Kampf hat jener noch zu bestehen, als er erfährt, daß Melanide noch am Leben ist. Allein schließlich triumphirt doch in seinem Herzen das Pflichtgefühl, und er erkennt dieselbe als seine rechtmäßige Gattin und d'Arviane als seinen Sohn an. Der Ehe des letztern mit Rosalie steht nun kein Hinderniß mehr im Wege.

2) Das weinerliche Lustspiel, von Voltaire spöttisch „comédie larmoyante", sonst auch wohl „drame" schlechtweg genannt, ist eine besondere Gattung, die in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Frankreich aufkam und die Mitte hält zwischen Trauerspiel und Lustspiel. Der Charakter derselben wird in einer kleinen Abhandlung Lessing's vom Jahre 1754: „Von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele" dahin bestimmt, daß sie „nichts als Tugenden und anständige Sitten mit keinen anderen als solchen Zügen schildere, welche Bewunderung und Mitleid erwecken, mag Beides nun einen Einfluß auf die Besserung der Zuhörer haben können oder nicht. Lebhafte Satire, lächerliche Ausschweifungen, Stellungen, die den Narren in seiner Blöße zeigen, sind gänzlich aus einem solchen Stücke verbannt." Und etwas weiter unten in der betreffenden Abhandlung heißt es: „Die Aufmerksamkeit der Zuhörer ist nur ein Compliment, welches sie ihrer Eigenliebe machen, eine Nahrung ihres Stolzes." Uebrigens stammt die Uebersetzung des larmoyant durch „weinerlich" von Lessing, der bereits 1751 bei Besprechung eines von der Gottschedin übersetzten Stückes (es war die Cenie der Frau von Graffigny, s. St. XX, A. 1) diese Bezeichnung zuerst aufbrachte. Gellert hat durch seine „zärtlichen Schwestern" 1745 practisch sowie durch eine lateinische Abhandlung: Ueber das rührende Lustspiel (1751) theoretisch diese Gattung auch bei uns eingebürgert.

dieser Gattung etwas mehr als weinerlich; sie kosten einer empfindlichen[3] Seele Ströme von Thränen; und der gemeine Praß[4] französischer Trauerspiele verdienet, in Vergleichung ihrer, allein weinerlich genannt zu werden. Denn eben bringen sie es ungefähr so weit, daß uns wird, als ob wir hätten weinen können, wenn der Dichter seine Kunst besser verstanden hätte.

Melanide ist kein Meisterstück von dieser Gattung; aber man sieht
es doch immer mit Vergnügen. Es hat sich selbst auf dem französischen 37
Theater erhalten, auf welchem es im Jahre 1741 zuerst gespielt ward. Der Stoff, sagt man, sei aus einem Roman, Mademoiselle de Bontems[5] betitelt, entlehnet. Ich kenne diesen Roman nicht; aber wenn auch die Situation der zweiten Scene des dritten Akts aus ihm genommen ist, so muß ich einen Unbekannten, anstatt des de la Chaussee, um das beneiden, weßwegen ich wohl eine Melanide gemacht zu haben wünschte.[6]

Die Uebersetzung war nicht schlecht; sie ist unendlich besser als eine italienische, die in dem zweiten Bande der theatralischen Bibliothek des Diodati stehet.[7] Ich muß es zum Troste des größten Haufens unserer Uebersetzer anführen, daß ihre italienischen Mitbrüder meistentheils noch weit elender sind als sie. Gute Verse indeß in gute Prosa übersetzen, erfodert etwas mehr als Genauigkeit; oder ich möchte wohl sagen, etwas anderes. Allzu pünktliche Treue macht jede Uebersetzung steif, weil unmög-

---

3) empfindlich wird jetzt gewöhnlich im Sinne der leichten Verletzbarkeit durch unangenehme Eindrücke gebraucht. Um wie oben die Fähigkeit und Fertigkeit zu bezeichnen an den theilnehmenden Gemüthsbewegungen Vergnügen zu empfinden, gebrauchen wir heute das Wort „empfindsam“, welches wenige Monate nach Abfassung obiger Stelle wahrscheinlich durch Lessing neu geprägt wurde, um in der Bode'schen Uebersetzung der „Sentimental journey“ des Lawrence Sterne (aus Clonmell in Irland, 1713—1768) das englische „sentimental“ wiederzugeben.

4) Praß oder Braß (mundartlich und Ausdruck des gewöhnlichen Lebens) ist ein Haufe unbrauchbarer oder abgenutzter Dinge.

5) Die Mémoires de Mademoiselle de Bontemps ou de la Comtesse de Marlou, die in zwei Theilen 1736 (wieder abgedruckt u. a. in der Bibliothèque amusante, London 1781. Bd. I und II) erschienen und einen gewissen Gueullette zum Verfasser haben, zeigen in ihrer ganzen Entwickelung kaum eine bemerkenswerthe Aehnlichkeit mit der in oben erwähntem Stücke dargestellten Handlung. Auch eine Scene wie die oben geschilderte findet sich darin nicht.

6) Es ist von der Scene die Rede, in welcher Rosalie dem Willen ihrer Mutter gemäß dem jungen d'Arviane gegenüber eine Gleichgültigkeit heuchelt, die ihr fremd ist, und sich Gewalt anthut, dem Liebenden ihre Zuneigung zu verbergen, weil, wie sie sagt, „das Glück zu wissen, daß er Gegenliebe findet, ihn nur noch mehr zur Verzweiflung bringen würde.“

7) Die Biblioteca teatrale Italiana von **Ottaviano Diodati** erschien 1762 ff. zu Lucca in 12 Bden. Obige Uebersetzung führt den Titel: Melanide, Commedia del Signore della Chaussée dell' Academia di Francia Trasportato nell' Idioma Italiano. Der Name des Uebersetzers ist nicht angegeben.

lich alles, was in der einen Sprache natürlich ist, es auch in der andern sein kann. Aber eine Uebersetzung aus Versen macht sie zugleich wäßrig und schielend. Denn wo ist der glückliche Versificateur, den nie das Silbenmaaß, nie der Reim, hier etwas mehr oder weniger, dort etwas stärker oder schwächer, früher oder später sagen ließe, als er es, frei von diesem Zwange, würde gesagt haben? Wenn nun der Uebersetzer dieses nicht zu unterscheiden weiß; wenn er nicht Geschmack, nicht Muth genug hat, hier einen Nebenbegriff wegzulassen, da statt der Metapher[8] den eigentlichen Ausdruck zu setzen, dort eine Ellipsis[9] zu ergänzen oder anzubringen; so wird er uns alle Nachlässigkeiten seines Originals überliefert und ihnen nichts als die Entschuldigung benommen haben, welche die Schwierigkeiten der Symmetrie und des Wohlklanges in der Grundsprache für sie machen.

Die Rolle der Melanide ward von einer Aktrice gespielet, die nach einer neunjährigen Entfernung vom Theater aufs neue in allen den Vollkommenheiten wieder erschien, die Kenner und Nichtkenner, mit und ohne Einsicht, ehedem an ihr empfunden und bewundert hatten. Madame Löwen[10] verbindet mit dem silbernen Tone der sonoresten lieblichsten Stimme, mit dem offensten, ruhigsten und gleichwohl ausdruckfähigsten Gesichte von der Welt das feinste schnellste Gefühl, die sicherste wärmste Empfindung, die sich, zwar nicht immer so lebhaft als es viele wünschen, doch allezeit mit
38 Anstand und Würde äußert. In ihrer Deklamation accentuirt sie richtig, aber nicht merklich. Der gänzliche Mangel intensiver Accente verursacht Monotonie; aber ohne ihr diese vorwerfen zu können, weiß sie dem sparsamern Gebrauche derselben durch eine andere Feinheit zu Hülfe zu kommen, von der, leider! sehr viele Akteurs ganz und gar nichts wissen. Ich will mich erklären. Man weiß, was in der Musik das Mouvement heißt; nicht der Takt, sondern der Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit welchem der Takt gespielt wird. Dieses Mouvement ist durch das ganze Stück einförmig; in dem nämlichen Maaße der Geschwindigkeit, in welchem die ersten Takte gespielet worden, müssen sie alle, bis zu den letzten, gespielet werden. Diese Einförmigkeit ist in der Musik nothwendig, weil ein Stück nur einerlei ausdrücken kann, und ohne dieselbe gar keine Verbindung verschiedener

---

8) Metapher (grch.) ist die Bezeichnung eines Gedankens oder einer Vorstellung durch ein Bild.

9) Unter Ellipsis (grch.) versteht man die Auslassung eines Wortes, das sich aus dem Zusammenhange ergiebt.

10) Madame Löwen, Tochter Schönemann's, des Principals einer wandernden Schauspielertruppe, war bereits als siebenjähriges Mädchen in Kinderrollen aufgetreten und später eine beliebte Schauspielerin in der Truppe ihres Vaters geworden. Nach ihrer Vermählung mit Löwen hatte sie sich von der Bühne zurückgezogen, ließ sich aber bereit finden, dem neuen Nationaltheater ihre Kräfte zu widmen. Näheres giebt d. Einl.

Instrumente und Stimmen möglich sein würde. Mit der Deklamation hingegen ist es ganz anders. Wenn wir einen Perioden von mehrern Gliedern als ein besonderes musikalisches Stück annehmen und die Glieder als die Takte desselben betrachten, so müssen diese Glieder auch alsdenn, wenn sie vollkommen gleicher Länge wären und aus der nehmlichen Anzahl von Silben des nehmlichen Zeitmaßes bestünden, dennoch nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den in dem ganzen Perioden herrschenden Affekt von einerlei Werth und Belang sein können, so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme die geringfügigern schnell herausstößt, flüchtig und nachlässig darüber hinschlupft; auf den beträchtlichern aber verweilet, sie dehnet und schleift und jedes Wort und in jedem Worte jeden Buchstaben uns zuzählet. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unendlich; und ob sie sich schon durch keine künstliche Zeittheilchen bestimmen und gegen einander abmessen lassen, so werden sie doch auch von dem ungelehrtesten Ohre unterschieden, sowie von der ungelehrtesten Zunge beobachtet, wenn die Rede aus einem durchdrungenen Herzen und nicht bloß aus einem fertigen Gedächtnisse fließet. Die Wirkung ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvement der Stimme hat, und werden vollends alle Abänderungen des Tones nicht blos in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, sogar des Holprichten und Geschmeidigen an den rechten Stellen damit verbunden, so entstehet jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus 39
dem Herzen entspringt, und die Kunst nur in so fern daran Antheil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann. Und in dieser Musik, sage ich, ist die Aktrice, von welcher ich spreche, ganz vortrefflich und ihr niemand zu vergleichen als Herr Eckhof, der aber, indem er die intensiven Accente auf einzelne Worte, worauf sie sich weniger befleißiget, noch hinzufüget, blos dadurch seiner Deklamation eine höhere Vollkommenheit zu geben im Stande ist. Doch vielleicht hat sie auch diese in ihrer Gewalt, und ich urtheile blos so von ihr, weil ich sie noch in keinen Rollen gesehen, in welchen sich das Rührende zum Pathetischen[11] erhebet. Ich erwarte sie in dem Trauerspiele, und fahre indeß in der Geschichte unsers Theaters fort.

Den vierten Abend (Montags den 27sten v. M.) ward ein neues deutsches Original, betitelt: Julie oder Wettstreit der Pflicht und Liebe,[12]

---

11) d. h. das weinerliche Lustspiel zur heroischen Tragödie.

12) „ein rührendes Lustspiel von drei Aufzügen. Aufgeführt auf der k. k. priv. Schaubühne in Wien im Jahre 1766." Inhalt: „Die Baronin von Adelburg hatte zur Ausbildung ihrer Tochter Julie einen jüngern Gelehrten von nur bürgerlicher Abkunft

aufgeführet. Es hat den Hrn. Heufeld[13] in Wien zum Verfasser, der uns sagt, daß bereits zwei andere Stücke[14] von ihm den Beifall des dortigen Publikums erhalten hätten. Ich kenne sie nicht; aber nach dem gegenwärtigen zu urtheilen, müssen sie nicht ganz schlecht sein.

Die Hauptzüge der Fabel und der größte Theil der Situationen sind aus der Neuen Heloise des Rousseau[15] entlehnet. Ich wünschte, daß

Namens Siegmund als Lehrer in's Haus genommen. Beide, Lehrer und Schülerin, verlieben sich ineinander, ohne sich ihre Neigung zu gestehen. Endlich kann dies Siegmund nicht mehr länger ertragen, er will der Herzensqual ein Ende machen und das Haus verlassen. Indem er diese Absicht und damit seine Liebe offenbart, gesteht auch Julie ihm die ihrige. Der Vater hatte jedoch die Hand seiner Tochter einem gewissen Wolmar versprochen, der ihm in einer Schlacht das Leben gerettet hat. In dem Augenblicke, wo Siegmund abreisen will, kommt Wolmar von einer Geschäftsreise aus England zurück und will so bald als möglich in den Besitz Juliens gelangen. Er trifft Julie und Siegmund beisammen an, und der kühle Empfang von Seiten Juliens weckt in ihm den Verdacht, daß ihr Herz Siegmund gehöre. Es entspinnt sich zwischen Wolmar und Siegmund; ein Wortwechsel, sie greifen zu den Waffen und wollen sich schlagen, werden jedoch noch rechtzeitig durch Clarisse, eine Verwandte Juliens, und Julie selbst daran gehindert. Der Baron, von dem Verhältniß Juliens zu Siegmund in Kenntniß gesetzt, ist ganz außer sich und macht seiner Frau Vorwürfe, daß sie einen so niedrigen Menschen in's Haus genommen. Seine Tochter behandelt er auf unwürdige Weise, wirft Siegmund zu wiederholten Malen gröblich seine niedrige Abkunft vor und erklärt, nie und nimmer in seine Verbindung mit Julien einwilligen zu wollen. Kniefällig bittet er schließlich seine Tochter, sie möge sein Haus nicht besudeln. Sie giebt nach, und wird auch von Siegmund ihres Versprechens entbunden. Da erklärt Wolmar, er verzichte auf Julie, da er sehe, daß sie ihn nie lieben könne; er wendet sich sogar bittend an den Baron, daß er doch nachgeben und Julien und Siegmund glücklich machen möge. Sein Zureden ist nicht ohne Erfolg. Nachdem der Baron das männliche Verhalten Siegmund's gelobt, giebt er ihm die Hand seiner Tochter.

13) **Franz Heufeld** (aus Meinau im damaligen Vorderösterreich, 1731—1795) lebte in Wien, wo er neben seinem amtlichen Berufe durch Herausgabe von Wochenschriften und Abfassung mehrerer Theaterstücke literarisch thätig war. Durch seine Lustspiele hat er sich einiges Verdienst erworben, indem er einerseits die Hanswurstiaden nur in verfeinerter Gestalt zugelassen wissen wollte, andererseits als einer der ersten die Wiener Localsitten zu copiren trachtete.

14) Es sind dies: „Die Haushaltung nach der Mode," Lustspiel in drei Aufzügen, Wien 1765. 8° und „Der Liebhaber nach der Mode", Lustspiel in drei Aufzügen, Wien 1766. 8°. Auf Julie folgten dann noch „Der Geburtstag", Lustspiel in zwei Aufzügen. Wien. 2. Aufl. 1767; „Thomas Jones", Lustspiel in fünf Aufzügen nach dem engl. Romane. Wien, 1767; „Der Bauer aus dem Gebirge in Wien," Lustspiel in zwei Aufzügen, ebd. 1767, u. a. m.

15) Julie oder die neue Heloise ist der Titel eines berühmten Romans von **Jean Jaques Rousseau** (aus Genf, 1712—1778), der im Jahre 1761 im Druck erschien. In demselben führt uns der Dichter in Form eines Briefwechsels die Geschichte eines jungen Mädchens, Julie, vor, das durch seinen Lehrer St. Preux sich verführen läßt, dann aber nach vollzogener innerer Reinigung die ganz tugendhafte Frau eines

Hr. Heufeld, ehe er zu Werke geschritten, die Beurtheilung dieses Romans in den Briefen, die neueste Literatur betreffend[16], gelesen und studirt hätte. Er würde mit einer sicherern Einsicht in die Schönheiten seines Originals gearbeitet haben und vielleicht in vielen Stücken glücklicher gewesen sein.

Der Werth der Neuen Heloise ist von der Seite der Erfindung sehr gering und das Beste darin ganz und gar keiner dramatischen Bearbeitung fähig. Die Situationen sind alltäglich oder unnatürlich, und die wenig[17] guten so weit von einander entfernt, daß sie sich ohne Gewaltsamkeit in den engen Raum eines Schauspiels von drei Aufzügen nicht zwingen lassen. Die Geschichte konnte sich auf der Bühne unmöglich so schließen, wie sie sich in dem Romane nicht sowohl schließt als verlieret. Der Liebhaber der Julie mußte hier glücklich werden, und Hr. Heufeld läßt ihn glücklich werden. Er bekommt seine Schülerin. Aber hat Hr. Heufeld auch überlegt, daß seine Julie nun gar nicht mehr die Julie des Rousseau ist? Doch Julie des Rousseau oder nicht: wem liegt daran? Wenn sie nur sonst eine Person ist, die interessiret. Aber eben das ist sie nicht; sie ist nichts als eine kleine verliebte Närrin, die manchmal artig genug schwatzet, wenn sich Hr. Heufeld auf eine schöne Stelle im Rousseau besinnet. „Julie, sagt der Kunstrichter,[18] dessen Urtheils ich erwähnet habe, spielt in der Geschichte eine zweifache Rolle. Sie ist Anfangs ein schwaches und sogar etwas verführerisches Mädchen[19] und wird zuletzt ein Frauenzimmer, das als ein Muster der Tugend alle, die man jemals erdichtet hat, weit übertrifft.“ Dieses letztere

---

gewissen Wolmar wird. Rousseau nannte die Heldin seines Stückes Julie, wahrscheinlich um seiner Freundin Julie Bondelli ein Denkmal zu setzen, während im zweiten Titel „neue Heloise“ ein Hinweis auf das berühmte Liebesverhältniß zwischen dem Pariser Professor der Philosophie Peter Abälard (aus le Pallet bei Nantes, 1079—1142 n. Chr.) und seiner Schülerin, späteren Aebtissin Heloise (aus Paris, 1101?—1163), liegt. Die wirkliche und die erdichtete Liebschaft gleichen sich, wenigstens so weit die Handlung in Betracht kommt, in sehr vielen Punkten; der einzige wichtigere Unterschied ist der, daß die geschichtliche Heloise nicht in der Ehe, sondern im Kloster tugendhaft und fromm wird.

16) Diese Briefe erschienen von 1759—1765 zu Berlin in 24 Theilen. Die fähigsten Köpfe Deutschlands betheiligten sich an der Abfassung derselben, vor allen außer Lessing der bekannte Schriftsteller und Buchhändler C. F. Nicolai (aus Berlin, 1733—1811) und der scharfsinnige jüdische Philosoph, der Freund Lessing's, Moses Mendelssohn (aus Dessau, 1729—1786). Die oben erwähnte Beurtheilung des Romans durch Mendelssohn steht in Brief 166—171 [Orginalausgabe Theil X. S. 255].

17) Die nicht flectirte Form der unbestimmten Zahlwörter „viel“, „wenig“, „mehr“ war früher allein im Gebrauch, erst allmählich kamen die flectirten Formen in Aufnahme. In einigen Verhältnissen schwankt noch heute der Sprachgebrauch.

18) d. h. Moses Mendelssohn a. a. O.

19) Mendelssohn will sagen: Nicht nur, daß sie es dem Geliebten leicht macht, dadurch, daß er gewisse Begierden in ihr erregt, auf ihren Willen einzuwirken, schien sie sogar durch ihr ganzes Betragen gleichsam noch dazu aufzufordern.

wird sie durch ihren Gehorsam, durch die Aufopferung ihrer Liebe, durch die Gewalt, die sie über ihr Herz gewinnet. Wenn nun aber von allen diesen in dem Stücke nichts zu hören und zu sehen ist, was bleibt von ihr übrig, als, wie gesagt, das schwache verführerische Mädchen, das Tugend und Weisheit auf der Zunge und Thorheit im Herzen hat?

Den St. Preux des Rousseau hat Hr. Heufeld in einen Siegmund umgetauft. Der Name Siegmund schmecket bei uns ziemlich nach dem Domestiquen.[20] Ich wünschte, daß unsere dramatischen Dichter auch in solchen Kleinigkeiten ein wenig gesuchter und auf den Ton der großen Welt aufmerksamer sein wollten. — St. Preux spielt schon bei dem Rousseau eine sehr abgeschmackte Figur. „Sie nennen ihn alle, sagt der angeführte Kunstrichter, den Philosophen. Den Philosophen! Ich möchte wissen, was der junge Mensch in der ganzen Geschichte spricht oder thut, dadurch er diesen Namen verdienet? In meinen Augen ist er der albernste Mensch von der Welt, der in allgemeinen Ausrufungen Vernunft und Weisheit bis in den Himmel erhebt und nicht den geringsten Funken davon besitzet. In seiner Liebe ist er abenteuerlich, schwülstig, ausgelassen, und in seinem übrigen Thun und Lassen findet sich nicht die geringste Spur von Ueberlegung. Er setzet das stolzeste Zutrauen in seine Vernunft und ist dennoch nicht entschlossen genug, den kleinsten Schritt zu thun, ohne von seiner Schülerin oder von seinem Freunde an der Hand geführet zu werden." — Aber wie tief ist der deutsche Siegmund noch unter diesem St. Preux!

Neuntes Stück.

Den 29. Mai 1767.

41 In dem Romane hat St. Preux doch noch dann und wann Gelegenheit, seinen aufgeklärten Verstand zu zeigen und die thätige Rolle des rechtschaffenen Mannes zu spielen. Aber Siegmund in der Komödie ist weiter nichts als ein kleiner eingebildeter Pedant[1], der aus seiner Schwachheit eine Tugend macht und sich sehr beleidiget findet, daß man seinem zärtlichen Herzchen nicht durchgängig will Gerechtigkeit widerfahren lassen. Seine ganze Wirksamkeit läuft auf ein Paar mächtige Thorheiten heraus. Das Bürschchen will sich schlagen und erstechen.

---

20) Der Geschmack hat sich hierin geändert; wir würden heute Lessing's Ansicht nur von Namen gelten lassen wie Johann, Peter, Jakob, Friedrich u. dergl.

1) Pedant (it. pedante, vom griech. παιδεύειν), ein Wort, das ursprünglich, wie noch heute im Piemontesischen, Erzieher, Hofmeister bedeutet, wird im Deutschen durchweg gebraucht, um einen Schulfuchs zu bezeichnen, einen Mann, meistens einen Gelehrten ohne Geschmack, der statt auf das Ganze sein Augenmerk zu richten, nur mit unbedeutenden Einzelheiten sich abmüht.

Der Verfasser hat es selbst empfunden, daß sein Siegmund nicht in genugsamer Handlung erscheinet; aber er glaubt diesem Einwurfe dadurch vorzubeugen, wenn er zu erwägen giebt:[2] „daß ein Mensch seines gleichen in einer Zeit von vierundzwanzig Stunden nicht wie ein König, dem alle Augenblicke Gelegenheiten dazu darbieten, große Handlungen verrichten könne. Man müsse zum voraus annehmen, daß er ein rechtschaffener Mann sei, wie er beschrieben werde; und genug, daß Julie, ihre Mutter, Clarisse, Eduard,[3] lauter rechtschaffene Leute, ihn dafür erkannt hätten."

Es ist recht wohl gehandelt, wenn man im gemeinen Leben in den Charakter anderer kein beleidigendes Mißtrauen setzt, wenn man dem Zeugnisse, das sich ehrliche Leute unter einander ertheilen, allen Glauben beimißt. Aber darf uns der dramatische Dichter mit dieser Regel der Billigkeit abspeisen? Gewiß nicht; ob er sich schon sein Geschäft dadurch sehr leicht machen könnte. Wir wollen es auf der Bühne sehen, wer die Menschen sind, und können es nur aus ihren Thaten sehen. Das Gute, das wir ihnen blos auf anderer Wort zutrauen sollen, kann uns unmöglich für sie interessiren; es läßt uns völlig gleichgültig, und wenn wir nie die geringste eigene Erfahrung davon erhalten, so hat es sogar eine üble Rückwirkung auf diejenigen, auf deren Treu und Glauben wir es einzig und allein annehmen sollen. Weit gefehlt also, daß wir deswegen, weil Julie, ihre Mutter, Clarisse, Eduard, den Siegmund für den vortrefflichsten, vollkommensten jungen Menschen erklären, ihn auch dafür zu erkennen bereit sein sollten: so fangen wir vielmehr an in die Einsicht aller dieser Personen ein Mißtrauen zu setzen, wenn 42
wir nie mit unsern eigenen Augen etwas sehen, was ihre günstige Meinung rechtfertiget. Es ist wahr, in vierundzwanzig Stunden kann eine Privatperson nicht viel große Handlungen verrichten. Aber wer verlangt denn große? Auch in den kleinsten kann sich der Charakter schildern; und nur die, welche das meiste Licht auf ihn werfen, sind nach der poetischen Schätzung die größten. Wie traf es sich denn indeß, daß vierundzwanzig Stunden Zeit genug waren, dem Siegmund zu den zwei äußersten Narrheiten Gelegenheit zu schaffen, die einem Menschen in seinen Umständen nur immer einfallen können? Die Gelegenheiten sind auch darnach, könnte der Verfasser antworten; doch das wird er wohl nicht. Sie möchten aber noch

---

2) In der Vorrede zu seinem Stück.

3) Ueber Julie giebt die Inhaltsangabe Auskunft. Ihre Mutter, eine „Baronessinne von Adelburg" entspricht der Baronin d'Etange bei Rousseau. Sie ist eine trefflich Gattin und zärtliche Mutter, die, durch das herrische und heftige Wesen ihres Mannes eingeschüchtert, es nicht wagt ihrem Wunsche Ausdruck zu geben und Julie mit St. Preux bezügl. Siegmund zu vereinigen. Clarisse, bei Heufeld eine Verwandte der Julie, entspricht der Clara, der Freundin der Julie bei Rousseau, während endlich der Mylord Eduard bei Heufeld an Stelle des Mylord Eduard Bomston, des wackern Freundes und Mentors von St. Preux, getreten ist.

so natürlich herbeigeführet, noch so fein behandelt sein, so würden darum die Narrheiten selbst, die wir ihn zu begehen im Begriffe sehen, ihre üble Wirkung auf unsere Idee von dem jungen stürmischen Scheinweisen nicht verlieren. Daß er schlecht handele, sehen wir, daß er gut handeln könne, hören wir nur, und nicht einmal in Beispielen, sondern in den allgemeinsten schwankendsten Ausdrücken.

Die Härte, mit der Julien von ihrem Vater begegnet wird, da sie einen andern von ihm zum Gemahle nehmen soll, als den ihr Herz gewählet hatte, wird beim Rousseau nur kaum berührt. Herr Heufeld hatte den Muth uns eine ganze Scene davon zu zeigen. Ich liebe es, wenn ein junger Dichter etwas wagt. Er läßt den Vater die Tochter zu Boden stoßen. Ich war um die Ausführung dieser Aktion besorgt. Aber vergebens; unsere Schauspieler hatten sie so wohl concertiret;[4] es ward von Seiten des Vaters und der Tochter so viel Anstand dabei beobachtet, und dieser Anstand that der Wahrheit so wenig Abbruch, daß ich mir gestehen mußte, diesen Akteurs könne man so etwas anvertrauen oder keinen. Herr Heufeld verlangt, daß, wenn Julie von ihrer Mutter aufgehoben wird, sich in ihrem Gesichte Blut zeigen soll. Es kann ihm lieb sein, daß dieses unterlassen worden. Die Pantomime muß nie bis zu dem Ekelhaften getrieben werden. Gut, wenn in solchen Fällen die erhitzte Einbildungskraft Blut zu sehen glaubt; aber das Auge muß es nicht wirklich sehen.

Die darauf folgende Scene ist die hervorragendste des ganzen Stückes. Sie gehört dem Rousseau. Ich weiß selbst nicht, welcher Unwille sich in die
43 Empfindung des Pathetischen mischet, wenn wir einen Vater seine Tochter fußfällig um etwas bitten sehen. Es beleidiget, es kränket uns, denjenigen so erniedriget zu erblicken, dem die Natur so heilige Rechte übertragen hat. Dem Rousseau muß man diesen außerordentlichen Hebel verzeihen; die Masse ist zu groß, die er in Bewegung setzen soll. Da keine Gründe bei Julien anschlagen wollen, da ihr Herz in der Verfassung ist, daß es sich durch die äußerste Strenge in seinem Entschlusse nur noch mehr befestigen würde, so konnte sie nur durch die plötzliche Ueberraschung der unerwartetsten Begegnung erschüttert und in einer Art von Betäubung umgelenket werden. Die Geliebte sollte sich in die Tochter, verführerische Zärtlichkeit in blinden Gehorsam verwandeln; da Rousseau kein Mittel sahe, der Natur diese Veränderung abzugewinnen, so mußte er sich entschließen ihr sie abzunöthigen, oder, wenn man will, abzustehlen. Auf keine andere Weise konnten wir es Julien in der Folge vergeben, daß sie den inbrünstigsten Liebhaber dem kältesten Ehemanne aufgeopfert habe. Aber da diese Aufopferung in der Komödie nicht erfolget, da es nicht die Tochter, sondern der Vater ist, der

---

4) d. h. gemeinschaftlich eingeübt.

endlich nachgiebt, hätte Herr Heufeld die Wendung nicht ein wenig lindern sollen, durch die Rousseau blos das Befremdliche jener Aufopferung rechtfertigen und das Ungewöhnliche derselben vor dem Vorwurfe des Unnatürlichen in Sicherheit setzen wollte? — Doch Kritik, und kein Ende! Wenn Herr Heufeld das gethan hätte, so würden wir um eine Scene gekommen sein, die, wenn sie schon nicht so recht in das Ganze passen will, doch sehr kräftig ist; er würde uns ein hohes Licht in seiner Copie vermalt haben,[5] von dem man zwar nicht eigentlich weiß, wo es herkommt, das aber eine treffliche Wirkung thut. Die Art, mit der Herr Eckhof diese Scene ausführte, die Aktion, mit der er einen Theil der grauen Haare vors Auge brachte, bei welchen er die Tochter beschwor, wären es allein werth gewesen, eine kleine Unschicklichkeit zu begehen, die vielleicht niemanden als dem kalten Kunstrichter bei Zergliederung des Planes merklich wird.

Das Nachspiel dieses Abends war Der Schatz,[6] die Nachahmung des Plautinschen Trinummus,[7] in welcher der Verfasser alle die komischen Sce-

---

5) Ein der Technik der Malerei entlehnter Ausdruck: er würde auf die wirkungsvollste Stelle in seiner Nachbildung verzichtet haben.

6) Lustspiel in einem Aufzug, von Lessing 1750 verfertigt. Inhalt: Anselmo ist in Handelsgeschäften seit acht Jahren auf Reisen. Seine beiden Kinder, den leichtsinnigen Lelio und die hübsche Camilla, hat er der Obhut eines alten Freundes Philto anvertraut. Dieser konnte es indessen nicht verhindern, daß Lelio das ganze väterliche Vermögen, soweit er dessen habhaft werden konnte, verpraßte. Selbst das Haus hat er schon, um seinen Verpflichtungen nachzukommen, zum Verkauf angesetzt, als Philto sich noch zur rechten Zeit in's Mittel legt und dasselbe auf seinen Namen erwirbt. Da kommt sein Freund Staleno zu ihm und setzt ihm auseinander, wie er durch diesen Ankauf die öffentliche Meinung gegen sich erregt habe, wie man überall erzähle, daß er sich aus anvertrautem Gute einen Vermögensvortheil verschafft habe. Zur Rechtfertigung seines Verhaltens gesteht ihm jener, daß nach Anselmo's Mittheilung im Hause ein Schatz vergraben liege, und daß er deshalb vor Allem dafür habe Sorge tragen müssen, daß dasselbe nicht in fremde Hände übergehe. Durch diese Nachricht mittheilsam gemacht, erzählt Staleno, daß sein Mündel Leander sich zu Camilla hingezogen fühle, daß er aber seine Einwilligung zur Ehe bis jetzt nicht habe geben können, weil er des Glaubens gewesen, daß Camilla's Vermögen gänzlich durch den leichtsinnigen Lelio durchgebracht wäre. Die beiden Vormünder kommen überein, Raps, einen Trommelschläger, zu miethen, damit dieser vorschütze, in der Fremde mit Anselmo zusammengetroffen zu sein und von diesem Briefe und eine Anweisung auf 6000 Thaler als Mitgift für Camilla erhalten zu haben. Beide befürchten nämlich, daß sonst Lelio von dem Vorhandensein des Schatzes erfahren und denselben verprassen würde. Da kommt Anselmo zurück, und die erste Person, die ihm begegnet, ist Raps. Er erkennt denselben als Betrüger und fertigt ihn gründlich ab. Durch Philto erfährt er sodann Alles, was vorgefallen ist, und giebt seine Einwilligung zur geplanten Ehe zwischen Leander und Camilla. Seinem Sohn aber gewährt er Verzeihung, nachdem dieser ein reumüthiges Geständniß seiner Schuld abgelegt hat.

7) aufgeführt um das Jahr 195 v. Chr. Woher der Name, siehe am Schlusse obiger Erörterung Lessing's.

nen seines Originals in einen Aufzug zu concentriren gesucht hat.[8] Er ward sehr wohl gespielt. Die Akteurs alle wußten ihre Rollen mit der Fertigkeit, die zu dem Niedrigkomischen[9] so nothwendig erfordert wird. Wenn
44 ein halbschieriger[10] Einfall, eine Unbesonnenheit, ein Wortspiel langsam und stotternd vorgebracht wird; wenn sich die Personen auf Armseligkeiten, die weiter nichts als den Mund in Falten setzen sollen, noch erst viel besinnen, so ist die lange Weile unvermeidlich. Possen müssen Schlag auf Schlag gesagt werden, und der Zuhörer muß keinen Augenblick Zeit haben zu untersuchen, wie witzig oder unwitzig sie sind. Es sind keine Frauenzimmer in diesem Stücke; das einzige, welches noch anzubringen gewesen wäre, würde eine frostige Liebhaberin sein; und freilich lieber keines als so eines. Sonst möchte ich es niemanden rathen sich dieser Besondernheit zu befleißigen. Wir sind zu sehr an die Untermengung beider Geschlechter gewöhnet, als daß wir bei gänzlicher Vermissung des reizendern nicht etwas Leeres empfinden sollten.[11]

Unter den Italienern hat ehedem Cecchi,[12] und neuerlich unter den Franzosen Destouches[13] das nehmliche Lustspiel des Plautus wieder auf

---

8) Lessing hat in seinem Schatz die wesentlichen Züge der Handlung aus dem Trinummus des Plautus genommen, nur daß er die ermüdende Breite des römischen Stückes zu einer knappen Entwickelung zusammengezogen hat. Doch hat er dem Ganzen, wie Danzel (Lessing's Leben, I., S. 151) trefflich auseinander gesetzt, „einen neuen, der Kunstweise der modernen Zeit angemessenen Grundgedanken untergelegt." Das Plautinische Stück ist ein Charaktergemälde, welches den Zweck hat, den wackern Callicles (bei Lessing Philto), wie er treu als Vormund für seine Mündel sorgt, auf das eingehendste und liebevollste zu schildern. Bei Lessing hingegen ist „das Grundaperçu der eigenthümliche Vorfall, daß eine solche List erforderlich wird und auf eine so komische Weise und zum Heile aller Betheiligten mißräth, und es kommt also vor Allem auf das an, was jene List nöthig macht, nämlich die ungestüme Liebeswerbung Leander's."

9) Zum Niedrigkomischen gehört Alles, was zum Niedrigen gerechnet wird: das Bäuerische, Unanständige, Tölpelhafte, Plumpe u. s. w., und ferner Alles, was in das Gebiet des Häßlichen gehört, wie das Verwachsene, Entstellte u. s. w.

10) Halbschierig, der Ableitung gemäß auch halbschürig geschrieben, kommt vom zweiten Scheeren der Wolle her, die erst halb ausgewachsen ist. In übertragener Bedeutung findet das Wort sich dann auch mundartlich in der Bedeutung von unreif, unzeitig, übereilt.

11) Daher sind denn auch bis heute derartige Stücke mit Recht vereinzelt geblieben.

12) **Giovanni Maria (Giammaria) Cecchi** (aus Florenz, 1517—1587), ein außerordentlich fruchtbarer Dramatiker, der mit merkwürdiger Biegsamkeit des Geistes Selbsterfundenes und Fremdes, Tragisches und Komisches, Heiliges und Profanes im reinsten Toskanisch und sehr elegant bearbeitete. Sein Schatz (La Dote) erschien 1585, 8° zuerst im Druck.

13) **Philippe Néricault Destouches** (aus Tours, 1680—1754), dessen noch häufig gedacht werden wird, gehört unter die bedeutenderen komischen Dichter des vorigen

die Bühne gebracht. Sie haben beide große Stücke von fünf Aufzügen daraus gemacht und sind daher genöthiget gewesen, den Plan des Römers mit eignen Erfindungen zu erweitern. Das vom Cecchi heißt: Die Mitgift, und wird vom Riccoboni[14] in seiner Geschichte des italienischen Theaters als eines von den besten alten Lustspielen desselben empfohlen. Das vom Destouches führt den Titel: Der verborgne Schatz, und ward ein einzigesmal, im Jahre 1745, auf der italienischen Bühne zu Paris[15] und auch dieses einzigemal nicht ganz bis zu Ende aufgeführet. Es fand keinen Beifall und ist erst nach dem Tode des Verfassers und also verschiedene Jahre später als der deutsche „Schatz" im Druck erschienen. Plautus selbst ist nicht der erste Erfinder dieses so glücklichen und von mehrern mit so vieler Nacheifrung

---

Jahrhunderts. In Lessing's „Theatralischer Bibliothek" (L.-M. IV. S. 254) befindet sich aus dem Jahre 1754 eine kurze Darstellung seines Lebens, sowie eine Besprechung seiner Stücke; doch konnte Lessing dort des Le Trésor caché noch nicht gedenken, da ihm nur die im Haag bei Benjamin Gibert, 1752, 12°., erschienene Ausgabe von Destouches' Werken vorlag. Auch die Uebersetzung von Destouches' „sämmtlichen" theatralischen Werken, die 1756 in Leipzig und Göttingen herauskam, enthält den Schatz noch nicht. Erst in der vom Sohne des Dichters veranstalteten Prachtausgabe der dramatischen Werke seines Vaters, Paris impr. roy. 1757, 4°., 4 Bde., ward auch dieses Stück mit abgedruckt und ging dann auch in den 9. Bd. der Oeuvres dramatiques, Paris 1811, 10 Bde., über.

14) **Ludovico Riccoboni** (aus Mantua, 1677—1753) trug als Schauspieler, Dramatiker und Literarhistoriker sehr viel zur Läuterung des italienischen Geschmackes, sowie zur Bildung eines richtigeren Urtheils über die Erzeugnisse der italienischen Literatur bei. Von seiner Histoire du Théâtre italien, 2 Bde., Paris 1727, hat Lessing (im zweiten Stücke der Theatralischen Bibliothek, Berlin 1754, S. 139—214) eine Uebersetzung zu liefern unternommen, welche jedoch auf die im ersten Bande jenes Werkes enthaltene geschichtliche Entwickelung des ital. Theaters beschränkt blieb. Dieselbe ist in die Ausgabe s. Werke v. Lachmann-Maltzahn nicht mit aufgenommen. Außer dem von Lessing Uebersetzten enthält die Histoire im 1. Bde. noch ein Verzeichniß aller ital. Komödien und Tragödien und eine Abhandlung über das Trauerspiel der Neuern, sodann im 2. Bde. Auszüge aus fünf der besten ital. Tragödien und ebenso vielen Komödien (darunter auch aus La Dote), welchen noch die in Kupfer gestochenen Charaktermasken der ital. Bühne nebst einer Erklärung beigefügt sind.

15) Schon 1577 waren in Folge einer Aufforderung König Heinrich's III. (reg. 1574 bis 1589) die ersten italienischen Schauspieler nach Paris gekommen, aber erst um 1680 gelang es ihnen, dort festen Fuß zu fassen, nachdem ihnen das Theater im Hôtel de Bourgogne eingeräumt worden war. Die Bedeutung der italienischen Bühne zu Paris datirt jedoch erst vom Jahre 1716, als der Herzog von Orleans, damals Regent für den minderjährigen Ludwig XV., eine auserlesene Truppe unter Führung des berühmten Ludovico Riccoboni aus Italien kommen ließ. Als später die Zuschauer anfingen des Italienischen überdrüssig zu werden, sah sich jene Truppe genöthigt, auch französische Stücke zur Aufführung zu bringen, und da sie gut bezahlte, so beeiferten sich die besten Köpfe, wie Destouches, Marivaux, Favart, Saint-Foix u. A., für diese Bühne zu arbeiten.

bearbeiteten Stoffes gewesen, sondern Philemon,[16] bei dem es eben die simple Aufschrift hatte, zu der es im Deutschen wieder zurückgeführet worden. Plautus hatte seine ganz eigne Manier in Benennung seiner Stücke, und meistentheils nahm er sie von dem allerunerheblichsten Umstande her. Dieses z. E. nennte er Trinummus, den Dreiling, weil der Sykophant[17] einen Dreiling für seine Mühe bekam.

Zehntes Stück.

Den 2. Juni 1767.

45 Das Stück des fünften Abends (Dienstags den 28. April) war Das unvermuthete Hinderniß oder das Hinderniß ohne Hinderniß[1] vom Destouches.

Wenn wir die Annales des französischen Theaters nachschlagen, so finden wir, daß die lustigsten Stücke dieses Verfassers gerade den allerwenigsten Beifall gehabt haben. Weder das gegenwärtige, noch der verborgne Schatz,[2] noch das Gespenst mit der Trommel,[3] noch der poetische Dorfjunker[4] haben sich darauf erhalten und sind selbst in ihrer Neuheit nur wenige-

---

16) Es giebt zwei Lustspieldichter dieses Namens, Vater und Sohn. Der obengenannte ist der Vater, der noch ziemlich jung nach Athen kam und dort etwa um 330 v. Chr. als komischer Dichter auftrat. Während seines langen Lebens (er starb 266 v. Chr.) schrieb er 97 Komödien, von denen noch 57 Titel nebst einigen dürftigen Fragmenten sich erhalten haben.

17) Sykophant (griech.), ursprünglich der Feigenzeiger, d. h. ein Aufpasser, der diejenigen aufspürte und den Gerichten denuncirte, welche gegen das Verbot Feigen aus Attika ausführten und verkauften. Da bei derartigen Anzeigen häufig auch bloße Bosheit im Spiele war, so bekam das Wort bald die Bedeutung eines falschen Anklägers, der aus Bosheit oder Gewinnsucht Jemanden mit einer Anklage bedroht oder dieselbe auch wirklich anstrengt. Im Plautinischen Stücke wird ein solcher für drei Drachmen (= 2,25 Mark) gemiethet, um durch falsche Angaben die Intrigue des Stückes mit durchführen zu helfen.

1) L'Obstacle imprévu ou l'Obstacle sans Obstacle, ein Lustspiel in Prosa und fünf Aufzügen, dem Herzoge von Orleans, damaligem Regenten von Frankreich, zugeeignet. In den vier ersten Acten werden in äußerst verwickelter Handlung eine Menge von Hindernissen dargestellt, die sich einer beabsichtigten Verbindung zweier Liebenden (Leander und Julie) entgegenstellen, dem fünften Acte bleibt es dann vorbehalten, sie sämmtlich wieder zu beseitigen.

2) bereits im vorigen Stücke erwähnt.

3) S. St. XVII. A. 5.

4) S. St. XIII. A. 5.

mal aufgeführet worden. Es beruhet sehr viel auf dem Tone, in welchem sich ein Dichter ankündiget oder in welchem er seine besten Werke verfertiget. Man nimmt stillschweigend an, als ob er eine Verbindung dadurch eingehe, sich von diesem Tone niemals zu entfernen, und wenn er es thut, dünket man sich berechtiget darüber zu stutzen. Man sucht den Verfasser in dem Verfasser und glaubt etwas schlechters zu finden, sobald man nicht das nehmliche findet. Destouches hatte in seinem verheiratheten Philosophen,[5] in seinem Ruhmredigen,[6] in seinem Verschwender[7] Muster eines feinern, höhern Komischen[8] gegeben, als man vom Moliere[9] selbst in seinen ernsthaftesten Stücken gewohnt war. Sogleich machten die Kunstrichter, die so gern classificiren, dieses zu seiner eigenthümlichen Sphäre; was bei dem Poeten vielleicht nichts als zufällige Wahl war, erklärten sie für vorzüglichen Hang und herrschende Fähigkeit; was er einmal, zweimal nicht gewollt hatte, schien er ihnen nicht zu können; und als er es nunmehr wollte, was sieht Kunstrichtern ähnlicher, als daß sie ihm lieber nicht Gerechtigkeit widerfahren ließen, ehe sie ihr voreiliges Urtheil änderten? Ich will damit nicht sagen, daß das Niedrigkomische des Destouches mit dem Molierischen von einerlei Güte sei. Es ist wirklich um vieles steifer; der witzige Kopf ist mehr darin zu spüren als der getreue Maler; seine Narren sind selten von den behäglichen Narren, wie sie aus den Händen der Natur kommen, sondern mehrentheils von der hölzernen Gattung, wie sie die Kunst schnitzelt und mit Affektation, mit verfehlter Lebensart, mit Pedanterie überladet; sein Schul-

---

5) S. St. XII A. 5.

6) Le Glorieux, in fünf Acten und Versen, unstreitig das beste und berühmteste von sämmtlichen Lustspielen des Destouches. Es schildert die komischen Lagen, in welche ein eitler, aber unvermögender Herr von altem Adel, Graf de Tufière, durch seine Bewerbung um Isabelle, die Tochter eines reichen anspruchsvollen Jungadeligen, mit Namen Lisimon, geräth.

7) Le Dissipateur ou l'honnête Friponne, der Verschwender oder die ehrliche Betrügerin, ein Lustspiel in fünf Acten und Versen, sollte nach des Verfassers eigenem Geständniß (s. Vorrede desselben) ein Gegenstück zum Geizigen des Molière sein. Es zeigt uns, wie ein von falschen Freunden verführter junger Mann (Cléon) seinen Reichthum verpraßt, bis er durch das kluge, wenn auch gewagte Spiel seiner Geliebten, einer jungen Wittwe (Julie), von seiner Leidenschaft geheilt und so weit gebracht wird, daß er sein Vermögen zu Rathe hält.

8) Im Gegensatz zum Niedrigkomischen (s. St. IX A. 9) versteht man unter dem höheren oder feineren Komischen das fröhliche, ausgelassene Spiel des Geistes, die mit Witz verbundene kunst- und regelmäßige Darstellung des beschränkten Thuns und Treibens der Menschen.

9) **Jean Poquelin de Molière** (aus Paris, 1620—1673) der größte französische Komiker, verdankt seinen Ruhm vorzüglich den Sitten- und Charakterlustspielen, die er, theils selbständig, theils an griechische und römische Muster sich anlehnend, dichtete.

46 witz,[10] seine Masuren,[11] sind daher frostiger als lächerlich. Aber dem ohngeachtet — und nur dieses wollte ich sagen — sind seine lustigen Stücke am wahren Komischen so geringhaltig noch nicht, als sie ein verzärtelter Geschmack findet; sie haben Scenen mitunter, die uns aus Herzensgrunde zu lachen machen und die ihm allein einen ansehnlichen Rang unter den komischen Dichtern versichern könnten.

Hierauf folgte ein neues Lustspiel in einem Aufzuge, betitelt: Die neue Agnese.[12]

Madame Gertrude spielte vor den Augen der Welt die fromme Spröde; aber insgeheim war sie die gefällige, feurige Freundin eines gewissen Bernard.[13] Wie glücklich, o wie glücklich machst du mich, Bernard! rief sie einst in der Entzückung und ward von ihrer Tochter behorcht. Morgens darauf fragt das liebe einfältige Mädchen: Aber, Mamma, wer ist denn der Bernard, der die Leute glücklich macht? Die Mutter merkte sich verrathen, faßte sich aber geschwind. Es ist der Heilige, meine Tochter, den ich mir kürzlich gewählt habe, einer von den größten im Paradiese. Nicht lange, so ward die Tochter mit einem gewissen Hilar bekannt. Das gute Kind fand in seinem Umgange recht viel Vergnügen; Mamma bekommt Verdacht; Mamma beschleicht das glückliche Paar, und da bekommt Mamma von dem Töchterchen eben so schöne Seufzer zu hören, als das Töchterchen jüngst von Mamma gehört hatte. Die Mutter ergrimmt, überfällt sie, tobt. Nun,

---

10) Schulwitz (franz. Mr. Pincé) ist der Name einer Person in Destouches' „Gespenst mit der Trommel" (s. St. XVII. A. 4) nach der Uebersetzung der Frau Gottsched. Pedanterie ist der Grundzug seines Charakters.

11) Masuren (deutsche Form für die französische Mr. des Mazures), ist die Hauptperson in Destouches' „Poetischem Dorfjunker" (s. St. XIII A. 5). Der Plural steht, um Personen zu bezeichnen, deren Charakter dem dort gekennzeichneten Dorfjunker entspricht. In Löwen's Schriften (1765—1766. 4 Thle.) befindet sich I. Theil S. 60 f. ein Lehrgedicht „Der Adel", in welchem es heißt:

„Allein oft trägt sich's zu, daß mancher Kopf erwacht
Und Anspruch auf den Witz trotz seines Adels macht.
Doch was erblickt man dann für geistige Figuren?
Des Afterwitzes Brut, die Enkel von Massuren."

12) Der Name Agnès (griech. = die keusche) ist ähnlich wie die Namen Tartuffe, Harpagon, Sganarelle, Ariste u. a. seit Molière (Frauenschule 1662) gleichsam typisch geworden, und zwar zur Bezeichnung eines unschuldigen, naiven Mädchens, das mit den Sitten der Großstadt und der feinern gesellschaftlichen Kreise unbekannt ist. „Neue" Agnese konnte demnach jedes Stück benannt werden, in welchem von neuem ein Mädchen der bezeichneten Art als Hauptheldin auftritt. — Das oben erwähnte Lustspiel, gedruckt im VI. Bande der „Hamburgischen Unterhaltungen" vom November 1768, wird dem bereits erwähnten Löwen zugeschrieben, doch ist es in dessen Werke nicht mit aufgenommen. Der Inhalt ergibt sich aus den folgenden Mittheilungen.

13) Bernard, franz. Schreibung für Bernhard.

was denn, liebe Mamma? sagt endlich das ruhige Mädchen. Sie haben sich den H. Bernhard gewählt, und ich, ich mir den H. Hilar. Warum nicht? — Dieses ist eines von den lehrreichen Märchen,[14] mit welchen das weise Alter des göttlichen Voltaire die junge Welt beschenkte. Favart[15] fand es gerade so erbaulich, als die Fabel zu einer komischen Oper sein muß. Er sahe nichts Anstößiges darin als die Namen der Heiligen, und diesem Anstoße wußte er auszuweichen. Er machte aus Madame Gertrude eine platonische Weise,[16] eine Anhängerin der Lehre des Gabalis,[17] und der H. Bernard ward zu einem Sylphen,[18] der unter dem Namen und in der Gestalt eines guten Bekannten die tugendhafte Frau besucht. Zum Sylphen ward dann auch Hilar, und so weiter. Kurz, es entstand die Operette „Isabelle und Gertrude oder die vermeinten Sylphen,"[19] welche die Grundlage zur neuen

---

14) Oeuvres complètes de Voltaire Paris bei Baudouin Bd. XVI. S. 52. Dasselbe führt den Titel: Gertrude ou l'éducation d'une fille.

15) **Charles Simon Favart** (aus Paris, 1710—1792), Dichter zahlreicher Operetten und Lustspiele, die sich lange Zeit großer Beliebtheit erfreuten. Heitere Schilderung ländlicher Liebe oder lustige Schwänke bilden den Inhalt derselben.

16) d. h. eine Anhängerin der bekannten Lehre, die der griechische Philosoph Plato von der reinen Seelenliebe aufgestellt hat.

17) Der Graf Gabalis, ein deutscher Herr, der seine Güter an der polnischen Gränze hatte, tritt in einem auch von Schiller im Geisterseher erwähnten Werke, das unter dem Titel: Le comte de Gabalis ou entretiens sur les sciences secrètes, Paris 1670, im Druck erschien und den Abbé de Montfaucon de Villars (aus Toulouse, 1635—1673) zum Verfasser hatte, als Erzähler auf, um in fünf Unterhaltungen den Inhalt einer Geheimlehre auseinanderzusetzen, die auf der Annahme eines Systems von vier Elementargeistern (Luft-, Wasser-, Erd- und Feuergeistern) beruht. Wiewohl das Buch nur geschrieben wurde, um die Kabbalisterei, Geisterseherei, Schwärmerei lächerlich zu machen, erntete der Verfasser seitens der geistlichen Behörde nur Undank.

18) Sylphe, ein aus dem Keltischen in's Französische übergegangenes Wort, bezeichnet einen Luftgeist. Die weibliche Form ist Sylphide. Da nach der Lehre des Gabalis diese Sylphen, an sich sterblich, durch die Verheirathung mit Menschen unsterblich wurden, so benutzte man sie namentlich in satirischen Erzählungen gern dazu, galante Liebesabenteuer einzufädeln. Favart folgt nur dem Vorgange Marmontel's (s. über ihn St. XIV. A. 3), der in einer seiner „Moralischen Erzählungen" Le Mari Sylphe einen Ehemann schildert, welcher die Liebe seiner Frau nur dadurch zu erringen vermochte, daß er sich ihr in der Gestalt eines Sylphen näherte.

19) Isabelle et Gertrude ou les Sylphes supposés, ein einactiges Lustspiel in Prosa mit eingeflochtenen Arien, aufgeführt zum ersten Male auf der italienischen Bühne zu Paris am 14. Aug. 1765. Im folgenden Jahre erschien das Stück im Druck mit einer kurzen Vorbemerkung des Verfassers, in der er sagt, daß „ein einziger Geistesblitz Voltaire's genügte, um ihn zur Abfassung des Stückes zu begeistern." Der Liebhaber der Madame Gertrude heißt bei ihm Dupré, der der Tochter Dorlis. Letzterer ist außerdem Neffe des ersteren. Daneben kommt noch eine Nachbarin, Madame Furet, vor, die gleichfalls in Dupré verliebt ist. Von Eifersucht gequält, verschafft diese sich Zutritt zum Garten, in dem die Handlung vor sich geht, und überrascht beide Paare bei einer

Agnese ist. Man hat die Sitten darin den unsrigen näher zu bringen gesucht; man hat sich aller Anständigkeit beflissen; das liebe Mädchen ist
47 von der reizendsten, verehrungswürdigsten Unschuld; und durch das Ganze sind eine Menge gute komische Einfälle verstreuet, die zum Theil dem deutschen Verfasser eigen sind. Ich kann mich in die Veränderungen selbst, die er mit seiner Urschrift gemacht, nicht näher einlassen; aber Personen von Geschmack, welchen diese nicht unbekannt war, wünschten, daß er die Nachbarin anstatt des Vaters beibehalten hätte. — Die Rolle der Agnese spielte Mademoiselle Felbrich[20], ein junges Frauenzimmer, das eine vortreffliche Aktrice verspricht und daher die beste Aufmunterung verdienet. Alter, Figur, Miene, Stimme, alles kommt ihr hier zu Statten, und ob sich bei diesen Naturgaben in einer solchen Rolle schon vieles von selbst spielet, so muß man ihr doch auch eine Menge Feinheiten zugestehen, die Vorbedacht und Kunst, aber gerade nicht mehr und nicht weniger verriethen, als sich an einer Agnese verrathen darf.

Den sechsten Abend (Mittwochs den 29. April) ward die Semiramis[21] des Hrn. von Voltaire aufgeführet.

---

zärtlichen Unterredung. Um jedem bösen Leumund auszuweichen, erklären darauf Dupré und Madame Gertrude ihre Verlobung, wie sie auch in die des Dorlis und der Isabelle einwilligen. — Bei Löwen ist die der Handlung zu Grunde liegende Idee dieselbe geblieben, nur hat er, abgesehen von einigen Namensänderungen, an Stelle der geschwätzigen Frau Furet einen Vater des jüngern (beziehungsweise Bruder des älteren) Liebhabers eingefügt, eine Person, die besonders durch ihren widerlichen Geiz unangenehm berührt.

20) Ueber Cornelia Felbrich s. die Einleitung.

21) stellt in fünf Acten und Versen folgende Handlung dar: Semiramis, Königin von Assyrien, hat unter Mithülfe eines bei Hofe angesehenen Prinzen Assur ihren Gemahl Ninus ermordet und die Zügel der Regierung an sich gerissen. Da kehrt unter dem Namen Arzace Ninias, der Sohn des Ninus und der Semiramis, welcher bereits als Kind vom Vater in die Fremde geschickt worden war, nach glücklichen Kämpfen als Oberbefehlshaber der Truppen in die Heimath zurück. Niemand, auch er selbst nicht, ahnt seine Abstammung. Durch seinen Freund Mitrane erfährt er bei seiner Ankunft, daß Semiramis seit längerer Zeit in trüber Stimmung sei und aus unerklärlichen Gründen häufig zur Nachtzeit ihre Schritte nach dem Grabmale des Ninus lenke, daß Assur dann nach eigenem Gutdünken schalte und das Land bedrücke. Kaum ist Arzace von der Lage der Dinge unterrichtet, da dringen klagende Töne aus dem Innern des Grabes, und wie versteinert lauscht er dem seltsamen Vorgange. Der Oberpriester Oroes erscheint alsdann und nimmt von ihm eine Kiste mit Dokumenten in Empfang, welche Arzace von seinem sterbenden Pflegevater mit dem Auftrage erhalten hat, sie an den Oroes auszuhändigen. In Gegenwart des Arzace wird die Kiste geöffnet und aus dem Inhalt derselben der Beweis geschöpft, daß Ninus unter Mitwirkung des Assur vergiftet worden, und somit die Klagetöne nur das Rachegeschrei des Abgeschiedenen seien. Als Mitwisser dieses Geheimnisses kann Arzace es wagen, dem anmaßenden Assur fest entgegenzutreten und ihm offen seine Bewerbung um die Prinzessin Azema zu gestehen. Da Assur bis dahin gehofft hatte, durch eine Verbindung mit dieser Prinzessin sich den Thron zu sichern, so zeiht er Arzace der

Dieses Trauerspiel ward im Jahre 1748 auf die französische Bühne gebracht, erhielt großen Beifall und macht in der Geschichte dieser Bühne gewissermaßen Epoche. — Nachdem der Herr von Voltaire seine Zaire[22] und Alzire,[23] seinen Brutus[24] und Cäsar[25] geliefert hatte, ward er in der Meinung bestärkt, daß die tragischen Dichter seiner Nation die alten Griechen in vielen Stücken weit überträfen. Von uns Franzosen, sagt er,[26] hätten die Griechen eine geschicktere Exposition[27] und die große Kunst, die

Vermessenheit und droht ihm mit seiner Rache. — Semiramis, die mit ihrer Vertrauten Otane auftritt, schüttet dieser ihr Herz aus und entwirft ihr ein furchtbares Bild von den Gewissensqualen, die sie erträgt. Sie erwartet durch Arzace Befreiung von ihren Martern und Schutz gegen den hochfahrenden Assur (I. Act). — Ein Zwiegespräch zwischen Arzace und Azema zeigt uns, daß letztere in treuer, dankbarer Liebe dem tapferen Helden zugethan ist, weil er sie aus Feindeshänden befreit hat. Dem anmaßenden Assur tritt sie mit Festigkeit entgegen und fordert ihn auf, seinen Willen, wie es sich gebühre, dem der Königin unterzuordnen. Hierdurch zur äußersten Wuth angestachelt, läßt dieser einem Vertrauten gegenüber die Absicht durchblicken, Semiramis vom Throne zu stürzen. Als diese dann erscheint, muß er aus ihrem Munde vernehmen, daß sie, da nach einem Ausspruche des Orakels die Klagetöne nur durch eine neue Vermählung zum Schweigen gebracht werden könnten, Willens sei, den Großen des Reichs ihre Wahl zu verkündigen. Zugleich fordert die Königin Assur, dessen selbstsüchtige Pläne sie wohl durchschaut, auf, seine Ansprüche auf Azema's Hand fallen zu lassen (II. Act). Die Großen des Reiches sind versammelt, und die Wahl der Königin fällt auf — Arzace. Da plötzlich steigt unter donnerartigem Getöse der Schatten des Ninus aus dem Grabe und fordert den Arzace als den rechtmäßigen Erben des Thrones auf, die an ihm, dem Ermordeten, begangene Frevelthat durch ein Opfer in dessen Grabmal zu sühnen (III. Act). Durch den Oberpriester erfährt Arzace jetzt das Geheimniß seiner Geburt, und daß der Geist nur erschienen sei, um Blutschande zu verhindern. Nach einer erschütternden Auseinandersetzung mit Semiramis willigt diese in seine Ehe mit Azema und bietet sich selbst der Rache des Sohnes zum Opfer dar. Allein dieser schaudert vor dem Muttermorde zurück und hofft die Manen des Getödteten auch so zu sühnen (IV. Act). Semiramis und Azema sind beide in der größten Aufregung, da Letztere in Erfahrung gebracht hat, daß Assur mit seinen Bewaffneten im Grabmale dem Arzace auflauere, um ihn, wenn er der Weisung des Geistes gemäß dort opfere, zu ermorden. Um ihrem Sohne zu Hülfe zu eilen, begiebt sich Semiramis in das Grabmal. Als dann Arzace erscheint, um gleichfalls in das Grabmal hinabzusteigen, sucht Azema vergebens ihn zurückzuhalten. Muthig stürmt er hinein, um den Mörder seines Vaters zu tödten. In der Dunkelheit trifft er auf Semiramis und im Glauben, daß er den Assur vor sich habe, stößt er die eigene Mutter nieder. Der von ihr begangene Mord ist so gesühnt. Nachdem Assur zur Hinrichtung abgeführt, geht durch Arzace's Vermählung mit Azema der Orakelspruch in Erfüllung (V. Akt).

22) s. St. XV. A. 1.

23) s. St. II. A. 7.

24) s. St. II. A. 6.

25) s. ebd.

26) im zweiten Theile der dem Stücke vorgedruckten „Abhandlung über die alte und neue Tragödie."

27) Unter der Exposition eines Dramas versteht man die Eröffnungsscenen, in denen die Zuschauer auf kunstvolle Weise in die Handlung eingeführt werden.

Auftritte unter einander so zu verbinden, daß die Scene niemals leer bleibt, und keine Person weder ohne Ursache kömmt noch abgehet, lernen können. Von uns, sagt er, hätten sie lernen können, wie Nebenbuhler und Nebenbuhlerinnen in witzigen Antithesen[28] mit einander sprechen, wie der Dichter mit einer Menge erhabner, glänzender Gedanken blenden und in Erstaunen setzen müsse. Von uns hätten sie lernen können — O freilich; was ist von den Franzosen nicht alles zu lernen! Hier und da möchte zwar ein Ausländer, der die Alten auch ein wenig gelesen hat, demüthig um Erlaubniß bitten, anderer Meinung sein zu dürfen. Er möchte vielleicht einwenden, daß alle diese Vorzüge der Franzosen auf das Wesentliche des Trauerspiels eben keinen großen Einfluß hätten, daß es Schönheiten wären, welche die einfältige Größe der Alten verachtet habe. Doch was hilft es, dem Herrn von Voltaire etwas einzuwenden? Er spricht, und man glaubt. Ein ein-
48 ziges vermißte er bei seiner Bühne: daß die großen Meisterstücke derselben nicht mit der Pracht aufgeführet würden, deren doch die Griechen die kleinen Versuche einer erst sich bildenden Kunst gewürdiget hätten. Das Theater in Paris, ein altes Ballhaus,[29] mit Verzierungen von dem schlechtesten Geschmacke, wo sich in einem schmutzigen Parterre das stehende Volk drängt und stößt, beleidigte ihn mit Recht, und besonders beleidigte ihn die barbarische Gewohnheit, die Zuschauer auf der Bühne zu dulden, wo sie den Akteurs kaum so viel Platz lassen, als zu ihren nothwendigsten Bewegungen erforderlich ist.[30] Er war überzeugt, daß blos dieser Uebelstand Frankreich um

---

28) Antithesen, s. St. II. A. 20.

29) Unter Ballhaus ist hier nicht etwa ein Haus zu verstehen, in welchem Bälle gegeben wurden, sondern ein Gebäude, das dazu diente, das im Mittelalter so beliebte Ballspiel (jeu de paume) zu pflegen. Als später dies Spiel in Abnahme kam, wurden diese Häuser vielfach in Frankreich als Schauspielhäuser benutzt. Daß ein derartiges Gebäude, auch wenn, wie im vorliegenden Falle, eine nicht unbedeutende Summe zum Umbau verwendet worden war, den Anforderungen nicht genügte, bedarf wohl keines Beweises. Gleichwohl dauerte es noch 22 Jahre, bis man durch Verlegung des Theaters aus der jetzigen Rue de l'Ancienne Comédie nach den Tuilerien Voltaire's Klagen gerecht wurde und der Bühne einen würdigern Platz anwies. Das jetzige Théâtre-Français in der Rue de Richelieu wurde erst 1800 eröffnet.

30) Schon 1730 im Vorworte zu „Brutus," dessen ersten Act Voltaire während seines Aufenthalts in England (1726—1728) in Prosa niederschrieb, hatte er in richtiger Erkenntniß des Unterschieds zwischen dem englischen und französischen Theater darauf hingewiesen, daß ersteres mehr Handlung und mehr Leben habe, während in Frankreich die für die Zuschauer bestimmten Bänke auf der Bühne die Spieler beengten und jede Handlung fast unmöglich machten. Bei der Vorstellung seiner Tragödie „Eriphyle" (in welcher gleichfalls bereits ein Geist erscheint), 1732, wurde ihm die Nothwendigkeit einer Beseitigung jener Unsitte noch klarer zum Bewußtsein gebracht, so daß er sich zu energischem Vorgehen entschloß. Er schrieb die Semiramis. Gleich bei der ersten Aufführung dieses Stückes (1748) machte sich der gerügte Unfug Allen so bemerkbar, daß Voltaire bei seinen Bemühungen, das Publikum

vieles gebracht habe, was man bei einem freiern, zu Handlungen bequemern und prächtigern Theater ohne Zweifel gewagt hätte. Und eine Probe hiervon zu geben, verfertigte er seine Semiramis. Eine Königin, welche die Stände ihres Reichs versammelt, um ihnen ihre Vermählung zu eröffnen; ein Gespenst, das aus seiner Gruft steigt, um Blutschande zu verhindern und sich an seinem Mörder zu rächen; diese Gruft, in die ein Narr[31] hereingeht, um als ein Verbrecher wieder herauszukommen: das alles war in der That für die Franzosen etwas ganz Neues. Es macht so viel Lärmen auf der Bühne, es erfordert so viel Pomp[32] und Verwandlung,[33] als man nur immer in einer Oper gewohnt ist. Der Dichter glaubte das Muster zu einer ganz besondern Gattung gegeben zu haben; und ob er es schon nicht für die französische Bühne, so wie sie war, sondern so wie er sie wünschte, gemacht hatte, so ward es dennoch auf derselben vor der Hand so gut gespielet, als es sich ohngefähr spielen ließ. Bei der ersten Vorstellung saßen die Zuschauer noch mit auf dem Theater, und ich hätte wohl ein altväterisches Gespenst in einem so galanten Zirkel mögen erscheinen sehen. Erst bei den folgenden Vorstellungen ward dieser Unschicklichkeit abgeholfen; die Akteurs machten sich ihre Bühne frei; und was damals nur eine Ausnahme zum Besten eines so außerordentlichen Stückes war, ist nach der Zeit die beständige Einrichtung geworden. Aber vornehmlich nur für die Bühne in Paris, für die, wie gesagt, Semiramis in diesem Stücke Epoche macht. In den Provinzen bleibet man noch häufig bei der alten Mode und will lieber aller Illusion als dem Vorrechte entsagen, den Zairen und Meropen[34] auf die Schleppe treten zu können.

---

bei den späteren Aufführungen von der Bühne auszuschließen, bereitwilligeres Entgegenkommen fand. Eine Reform war damit angebahnt, aber es dauerte, wie Lessing richtig hervorhebt, noch lange, bis sie allgemeine Geltung erlangte. Ein ganzes Decennium später spricht ein zeitgenössischer Dichter in seinem Tagebuch seine Freude darüber aus, daß man jetzt endlich ernstlich anfange dafür zu sorgen, daß „kein Schatten des Ninus mehr einem Generalpächter auf die Hühneraugen tritt." (Näheres s. Wilh. König jun., Voltaire und Shakespeare, Shakespeare-Jahrbuch Bd. X.)

31) ein Narr, insofern er sich trotz Azema's Warnungen in ein dunkles Gewölbe stürzt, in welchem, wie er voraussetzen mußte, Assur mit einer Schaar Bewaffneter ihm auflauert.

32) Außer acht handelnden Personen treten noch auf: Wachen, Magier, Sklaven und das Gefolge der Königin. Um sich von der Pracht der Kostüme eine Vorstellung zu machen, muß man bedenken, daß das Stück am babylonischen Königshofe spielt.

33) Die Handlung geht vor sich a) in einem weiten Säulengang mit dem Pallast der Semiramis, über den sich terrassenförmig Gärten erheben, im Hintergrunde; mit einem Tempel zur Rechten und einem mit Obelisken geschmückten Mausoleum zur Linken; b) in einem Zimmer des Pallastes; c) in einem weiten Thronsaale; d) in einem Vorhofe des Tempels.

34) Titelrollen Voltaire'scher Stücke; über Zaire s. St. XV. A. 1, über Merope St. XXXVI. A. 11.

Elftes Stück.

Den 5. Juni 1767.

49 Die Erscheinung eines Geistes war in einem französischen Trauer-
spiele eine so kühne Neuheit, und der Dichter, der sie wagte, rechtfertiget sie
mit so eignen Gründen, daß es sich der Mühe lohnet, einen Augenblick dabei
zu verweilen.

„Man schrie und schrieb von allen Seiten, sagt der Herr von Vol-
taire,[1] daß man an Gespenster nicht mehr glaube, und daß die Erscheinung
der Todten in den Augen einer erleuchteten Nation nicht anders als kindisch
sein könne. Wie? versetzt er dagegen, das ganze Alterthum hätte diese
Wunder geglaubt, und es sollte nicht vergönnt sein, sich nach dem Alterthume
zu richten? Wie? unsere Religion hätte dergleichen außerordentliche Fügungen
der Vorsicht geheiliget, und es sollte lächerlich sein, sie zu erneuern?“

Diese Ausrufungen, dünkt mich, sind rhetorischer als gründlich. Vor
allen Dingen wünschte ich die Religion hier aus dem Spiele zu lassen. In
Dingen des Geschmacks und der Kritik sind Gründe aus ihr genommen recht
gut seinen Gegner zum Stillschweigen zu bringen, aber nicht so recht tauglich,
ihn zu überzeugen. Die Religion als Religion muß hier nichts entscheiden
sollen, nur als eine Art von Ueberlieferung des Alterthums gilt ihr Zeug-
niß nicht mehr und nicht weniger als andere Zeugnisse des Alterthums gel-
ten. Und so nach hätten wir es auch hier mit dem Alterthume zu thun.

Sehr wohl; das ganze Alterthum hat Gespenster geglaubt. Die dra-
matischen Dichter des Alterthums hatten also Recht diesen Glauben zu nützen;
wenn wir bei einem von ihnen wiederkommende Todte aufgeführet finden,[2]
so wäre es unbillig, ihm nach unsern bessern Einsichten den Proceß zu machen.
Aber hat darum der neue, diese unsere bessere Einsichten theilende drama-
tische Dichter die nämliche Befugniß? Gewiß nicht. — Aber wenn er seine
Geschichte in jene leichtgläubigere Zeiten zurücklegt? Auch alsdann nicht.
Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber; er erzählt nicht, was
man ehedem geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsern Augen
nochmals geschehen; und läßt es nochmals geschehen nicht der bloßen histo-
50 rischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz andern und höhern Absicht;
die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu sei-
nem Zwecke; er will uns täuschen und durch die Täuschung rühren. Wenn
es also wahr ist, daß wir jetzt keine Gespenster mehr glauben, wenn dieses

1) im dritten Theile der St. X. A. 26 erwähnten Abhandlung.

2) z. B. in den Persern des Aeschylus, wo der Schatten des Darius erscheint, um das Unglück seines Hauses zu verkünden.

Nichtglauben die Täuschung nothwendig verhindern müßte, wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisiren können, so handelt jetzt der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn er uns dem ohngeachtet solche unglaubliche Märchen ausstaffiret; alle Kunst, die er dabei anwendet, ist verloren.

Folglich? Folglich ist es durchaus nicht erlaubt, Gespenster und Erscheinungen auf die Bühne zu bringen? Folglich ist diese Quelle des Schrecklichen und Pathetischen für uns vertrocknet? Nein; dieser Verlust wäre für die Poesie zu groß; und hat sie nicht Beispiele für sich, wo das Genie aller unserer Philosophie trotzet und Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr fürchterlich zu machen weiß? Die Folge muß daher anders fallen, und die Voraussetzung wird nur falsch sein. Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das? Oder vielmehr, was heißt das? Heißt es so viel: wir sind endlich in unsern Einsichten so weit gekommen, daß wir die Unmöglichkeit davon erweisen können; gewisse unumstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Gespenster im Widerspruche stehen, sind so allgemein bekannt geworden, sind auch dem gemeinsten Manne immer und beständig so gegenwärtig, daß ihm alles, was damit streitet, nothwendig lächerlich und abgeschmackt vorkommen muß? Das kann es nicht heißen. Wir glauben jetzt keine Gespenster, kann also nur so viel heißen: in dieser Sache, über die sich fast eben so viel dafür als darwider sagen läßt, die nicht entschieden ist und nicht entschieden werden kann, hat die gegenwärtig herrschende Art zu denken den Gründen darwider das Uebergewicht gegeben; einige wenige haben diese Art zu denken, und viele wollen sie zu haben scheinen; diese machen das Geschrei und geben den Ton; der größte Haufe schweigt und verhält sich gleichgültig und denkt bald so, bald anders, hört am hellen Tage mit Vergnügen über die Gespenster spotten und bei dunkler Nacht mit Grausen davon erzählen.

Aber in diesem Verstande keine Gespenster glauben, kann und darf den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kommt nur auf seine Kunst an, diesen 51
Samen zum Käumen[3] zu bringen, nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir in gemeinem Leben glauben, was wir wollen, im Theater müssen wir glauben, was Er will.

So ein Dichter ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenste im Hamlet[4] richten sich die Haare zu Berge, sie mögen

3) Käumen, ältere, vornehmlich im 16.—18. Jahrh. gebräuchliche Form für das bei Lessing gleichfalls bereits vorkommende: Keimen.

4) s. St. V. A. 4. Shakespeare läßt das Gespenst übrigens dreimal erscheinen: I, 1; I, 4 und III, 4.

ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire that gar nicht wohl sich auf dieses Gespenst zu berufen, es macht ihn und seinen Geist des Ninus — lächerlich.

Shakespeare's Gespenst kommt wirklich aus jener Welt, so dünkt uns. Denn es kommt zu der feierlichen Stunde, in der schaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern, geheimnißvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir von der Amme an Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind. Aber Voltairens Geist ist auch nicht einmal zum Popanze[5] gut, Kinder damit zu schrecken; es ist der bloße verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts sagt, nichts thut, was es wahrscheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er sich ausgiebt; alle Umstände vielmehr, unter welchen er erscheinet, stören den Betrug und verrathen das Geschöpf eines kalten Dichters, der uns gern täuschen und schrecken möchte, ohne daß er weiß, wie er es anfangen soll. Man überlege auch nur dieses einzige: am hellen Tage, mitten in der Versammlung der Stände des Reichs, von einem Donnerschlage angekündiget, tritt das Voltairische Gespenst aus seiner Gruft hervor. Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen und große Gesellschaften gar nicht gern besuchten? Doch Voltaire wußte zuverlässig das auch; aber er war zu furchtsam, zu ekel, diese gemeinen Umstände zu nutzen; er wollte uns einen Geist zeigen, aber es sollte ein Geist von einer edlern Art sein, und durch diese edlere Art verdarb er alles. Das Gespenst, das sich Dinge herausnimmt, die wider alles Herkommen, wider alle gute Sitten unter den Gespenstern sind, dünket mich kein rechtes Gespenst zu sein; und alles, was die Illusion hier nicht befördert, störet die Illusion.

Wenn Voltaire einiges Augenmerk auf die Pantomime genommen hätte, so würde er auch von einer andern Seite die Unschicklichkeit empfunden haben, ein Gespenst vor den Augen einer großen Menge erscheinen zu
52 lassen. Alle müssen auf einmal bei Erblickung desselben Furcht und Entsetzen äußern, alle müssen es auf verschiedene Art äußern, wenn der Anblick nicht die frostige Symmetrie eines Ballets[6] haben soll. Nun richte man einmal eine Heerde dumme Statisten[7] dazu ab; und wenn man sie auf

---

5) Popanz, ein Wort slavischen Ursprungs, wahrscheinlich der Bobák (bubus), = Schreckgestalt.

6) Ballet (vom ital. ballare), Schautanz auf der Bühne, ursprünglich von den Tanzbewegungen beim Ballspiel entlehnt, dann aber von jeder künstlerisch vollendeten Darstellung leidenschaftlicher Regungen und Gefühle durch mimische und tänzerische Bewegungen gebraucht.

7) Statisten (lat.) sind auf der Bühne diejenigen, die dastehen, ohne zu reden, also die stummen Personen.

das glücklichste abgerichtet hat, so bedenke man, wie sehr dieser vielfache Ausdruck des nämlichen Affekts die Aufmerksamkeit theilen und von den Hauptpersonen abziehen muß. Wenn diese den rechten Eindruck auf uns machen sollen, so müssen wir sie nicht allein sehen können, sondern es ist auch gut, wenn wir sonst nichts sehen als sie. Beim Shakespeare ist es der einzige Hamlet, mit dem sich das Gespenst einläßt; in der Scene, wo die Mutter dabei ist,[8] wird es von der Mutter weder gesehen noch gehört. Alle unsere Beobachtung geht also auf ihn, und je mehr Merkmale eines von Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüths wir an ihm entdecken, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche diese Zerrüttung in ihm verursacht, für eben das zu halten, wofür er sie hält. Das Gespenst wirket auf uns mehr durch ihn als durch sich selbst. Der Eindruck, den es auf ihn macht, gehet in uns über, und die Wirkung ist zu augenscheinlich und zu stark, als daß wir an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten. Wie wenig hat Voltaire auch diesen Kunstgriff verstanden! Es erschrecken über seinen Geist viele, aber nicht viel. Semiramis ruft einmal: Himmel! ich sterbe! und die andern machen nicht mehr Umstände mit ihm, als man ohngefähr mit einem weit entfernt geglaubten Freunde machen würde, der auf einmal ins Zimmer tritt.

Zwölftes Stück.

Den 9. Juni 1767.

Ich bemerke noch einen Unterschied, der sich zwischen den Gespenstern des englischen und französischen Dichters findet. Voltaire's Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens[1] wegen da ist; es interessirt uns für sich selbst nicht im geringsten. Shakespeare's Gespenst hingegen 53
ist eine wirklich handelnde Person, an dessen Schicksale wir Antheil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid.

Dieser Unterschied entsprang ohne Zweifel aus der verschiedenen Denkungsart beider Dichter von den Gespenstern überhaupt. Voltaire betrachtet die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder, Shakespeare als eine ganz natürliche Begebenheit. Wer von beiden philosophischer denkt, dürfte keine Frage sein, aber Shakespeare dachte poetischer. Der Geist des Ninus kam bei Voltairen als ein Wesen, das noch jenseit dem Grabe ange-

---

8) es ist die vierte Scene des dritten Acts.

1) Knoten ist der technische Ausdruck, mit dem man in der Dramatik die Verwickelung der Handlung bezeichnet.

nehmer und unangenehmer Empfindungen fähig ist, mit welchem wir also Mitleiden haben können, in keine Betrachtung. Er wollte blos damit lehren, daß die höchste Macht, um verborgene Verbrechen ans Licht zu bringen und zu bestrafen, auch wohl eine Ausnahme von ihren ewigen Gesetzen mache.

Ich will nicht sagen, daß es ein Fehler ist, wenn der dramatische Dichter seine Fabel so einrichtet, daß sie zur Erläuterung oder Bestätigung irgend einer großen moralischen Wahrheit dienen kann. Aber ich darf sagen, daß diese Einrichtung der Fabel nichts weniger als nothwendig ist; daß es sehr lehrreiche vollkommene Stücke geben kann, die auf keine solche einzelne Maxime abzwecken; daß man Unrecht thut, den letzten Sittenspruch, den man zum Schlusse verschiedener Trauerspiele der Alten findet,[2] so anzusehen, als ob das Ganze blos um seinetwillen da wäre.

Wenn daher die Semiramis des Herrn von Voltaire weiter kein Verdienst hätte als dieses, worauf er sich so viel zu gute thut, daß man nämlich daraus die höchste Gerechtigkeit verehren lerne, die außerordentliche Lasterthaten zu strafen, außerordentliche Wege wähle, so würde Semiramis in meinen Augen nur ein sehr mittelmäßiges Stück sein. Besonders da diese Moral selbst nicht eben die erbaulichste ist.[3] Denn es ist ohnstreitig dem weisesten Wesen weit anständiger, wenn es dieser außerordentlichen Wege nicht bedarf, und wir uns die Bestrafung des Guten und Bösen in die ordentliche Kette der Dinge von ihr mit eingeflochten denken.

Doch ich will mich bei dem Stücke nicht länger verweilen, um noch ein Wort von der Art zu sagen, wie es hier aufgeführet worden. Man hat alle Ursache damit zufrieden zu sein. Die Bühne ist geräumlich genug, die Menge von Personen ohne Verwirrung zu fassen, die der Dichter in
54 verschiedenen Scenen auftreten läßt. Die Verzierungen sind neu, von dem

---

2) so z. B. bei Sophokles im König Oedipus und Ajax, bei Euripides in den Bacchantinnen — derselbe Schluß auch in der Helena, Alkestis, Andromache, im Ion u. a.

3) Ueber die von Lessing oben mitgetheilte Moral ergeht sich Voltaire ausführlich im dritten Theile seiner dem Stücke vorgedruckten Abhandlung. Indem er dort dieselbe als die Idee, welche dem Stücke zu Grunde liege, hinstellt, spricht er die Hoffnung aus, daß „man zu jeder Zeit und in jedem Lande mit Vergnügen sehen wird, wie der Himmel Mittel und Wege findet, die Verbrechen derjenigen zu bestrafen, welche von den Menschen nicht vor Gericht gezogen werden können.“ Im Stücke selbst findet dieser Gedanke seinen Ausdruck in den Worten des Oberpriesters III, 2, sowie in anderer Form auch am Schlusse des fünften Actes. Uebrigens ist letztere Stelle offenbar den Schlußversen in der Athalie des Racine nachgebildet, wo der Hohepriester Joad die Worte spricht:

„Ein strenger Richter lebt
Im Himmel für die Könige, ein Rächer
Der Unschuld und ein Vater der Verwaisten.“

besten Geschmacke und sammeln den so oft abwechselnden Ort so gut als möglich in einen.[4]

Den siebenten Abend (Donnerstags den 30. April) ward Der verheirathete Philosoph[5] vom Destouches gespielet.

Dieses Lustspiel kam im Jahr 1727 zuerst auf die französische Bühne und fand so allgemeinen Beifall, daß es in Jahr und Tag sechsunddreißigmal aufgeführet ward. Die deutsche Uebersetzung ist nicht die prosaische aus den zu Berlin übersetzten sämmtlichen Werken des Destouches,[6] sondern eine in Versen, an der mehrere Hände geflickt und gebessert haben.[7] Sie hat wirklich viel glückliche Verse, aber auch viel harte und unnatürliche Stellen. Es ist unbeschreiblich, wie schwer dergleichen Stellen dem Schauspieler das Agiren machen, und doch werden wenig französische Stücke sein, die auf irgend einem deutschen Theater jemals besser ausgefallen wären als dieses auf unserm. Die Rollen sind alle auf das schicklichste besetzt, und besonders spielet Madame Löwen die launigte Celiante als eine Meisterin und Herr Ackermann[8] den Geront unverbesserlich. Ich kann es überhoben sein, von dem Stück, selbst zu reden. Es ist zu bekannt und gehört unstreitig unter die Meisterstücke der französischen Bühne, die man auch unter uns immer mit Vergnügen sehen wird.

---

4) Vgl. St. X. A. 33.

5) Le Philosophe marié ou le Mari honteux de l'être, ein fünfactiges Lustspiel in Versen. Inhalt: Ein Philosoph, Ariste mit Namen, hat sich verheirathet, bereut aber diesen Schritt, da er durch die Ehe vom Studium abgelenkt wird. Sein Mißvergnügen wird noch dadurch vermehrt, daß er genöthigt ist, die Ehe geheim zu halten, um nicht von seinem Onkel Geront enterbt zu werden. Seine schöne und liebenswürdige Frau geräth durch die Anträge seines Freundes, des Marquis du Lauret, in die peinlichste Verlegenheit. Ariste kann sich aber trotzdem nicht entschließen, seine Verheirathung öffentlich einzugestehen, da er früher jede Ehe aus theoretischen Gründen verworfen hat und noch zu verwerfen vorgiebt. Kein Spott rührt ihn; erst als sein Oheim, der von der Vermählung Ariste's Kunde erhalten hat, droht, die Ehe für ungültig erklären zu lassen, erzwingt er von jenem und seinem Vater die Anerkennung derselben und Verzeihung. Die allgemeine Freude über die Beseitigung der Schwierigkeit wird noch erhöht, weil die launische Celiante, Ariste's Schwägerin, welche bis dahin die Liebesanträge ihres Verehrers Damon spröde zurückgewiesen hat, mildern Gesinnungen Raum giebt und ihm ihre Hand reicht. Ein eigenes Erlebniß des Dichters soll der Idee des Stückes zu Grunde liegen.

6) Eine solche erschien ohne Angabe des Uebersetzers zu Berlin bei Nicolai 1756. 8°. in 4 Bdn. und bei Himburg 1756—1772. 8°. in 5 Bdn.

7) Vermuthlich die im III. Bde. der zu Leipzig und Göttingen 1756 ff. in 4 Bdn., 8°. erschienenen Uebersetzung „sämmtlicher" theatralischer Werke des Destouches.

8) Konrad Ackermann, der frühere Principal der Hamburgischen Bühne von 1764—1766, Vater der Madame Löwen, hatte auf Grund eines Vertrages vom 24. Okt. 1766 das Schauspielhaus mit Decorationen und Zubehör auf zehn Jahre von Fastnacht 1767 an die Herren Seyler, Tillemann und Bubbers vermiethet, war indessen in Hamburg verblieben und trat hier und da noch als Schauspieler mit auf.

Das Stück des achten Abends (Freitags den 1. Mai) war Das Kaffeehaus oder die Schottländerin[9] des Hrn. von Voltaire.

Es ließe sich eine lange Geschichte von diesem Lustspiele machen. Sein Verfasser schickte es als eine Uebersetzung aus dem Englischen des Hume, nicht des Geschichtschreibers und Philosophen,[10] sondern eines andern dieses Namens, der sich durch das Trauerspiel Douglas bekannt gemacht hat,[11] in die Welt. Es hat in einigen Charakteren mit der Kaffeeschenke

---

9) L'Ecossaise, Lustspiel in Prosa und fünf Aufzügen von Voltaire, das er unter dem Namen Jérome Carré im J. 1760 veröffentlichte. Inhalt: In London, im Kaffeehaus des Meister Fabrice, finden sich zusammen als Stammgast Frélon, ein ränke- und schmähsüchtiger Journalist, und Lindane, die im Hause zur Miethe wohnt. Sie ist die unglückliche Tochter eines in Folge politischer Umtriebe seit elf Jahren flüchtigen Schotten. Dieser selbst kommt als dritter hinzu, unter dem Namen Monrose, ohne zu ahnen, daß er sich mit seiner Tochter unter einem Dache befindet. Scheu weicht er jedem anderen Gaste aus. Lindane hat seit langer Zeit keine Nachrichten von ihrem Vater erhalten, hofft aber durch Vermittlung eines Freundes desselben, des Lord Falbrige (von welchem indessen die Todesnachricht einläuft), Begnadigung für jenen zu erlangen. Zugleich erwartet sie mit Sehnsucht den jungen Lord Murray, zu dem sie innige Zuneigung gefaßt hat, obgleich derselbe, wie sie wohl weiß, der Sohn desjenigen ist, dem ihr Vater sein ganzes Unglück zu verdanken hat. Statt seiner erscheint Lady Alton, die ältere Ansprüche auf Murray zu haben glaubt, und es gelingt ihr, in Lindane durch allerlei Vorspiegelungen Zweifel an der Treue ihres Geliebten zu wecken. Um indessen ganz sicher zu gehen, setzt sich Lady Alton mit Frelon in Verbindung, damit er den Verdacht der Polizei auf Lindane lenke. Freeport, ein reicher Großhändler, hört durch den Wirth von der bedrängten Lage der Lindane und unterstützt sie durch eine ansehnliche Summe Geldes, welche er dem Wirthe übergiebt, da sie selbst jedes Geschenk ablehnt. Ja, als die von Frelon aufgewiegelte Polizei erscheint, um Lindane zu arretiren, übernimmt jener Biedermann die Leistung einer bedeutenden Caution für sie. Frelon aber wird wegen seiner gemeinen Handlungsweise durch Fabrice ein für allemal das Local untersagt. Unterdessen hat Murray in Erfahrung gebracht, wer Lindane ist, und giebt sich alle mögliche Mühe, das Unrecht, welches durch seinen verstorbenen Vater an ihrem Vater begangen ist, wieder gut zu machen. Er schreibt an Lindane, allein der Brief geräth in die Hände der Lady Alton, die ihn erbricht. In ihrem Aerger unternimmt sie einen neuen Versuch, das Verhältniß der beiden Liebenden zu lösen. Allein derselbe scheitert an Lindane's Standhaftigkeit. Das Stück endigt damit, daß Monrose in Lindane seine Tochter erkennt und in ihre Ehe mit Murray einwilligt, nachdem dieser ihm zuvor die Einsetzung in alle früheren Rechte schriftlich garantirt hat.

10) **David Hume** (aus Edinburg, 1711—1776) berühmt als Geschichtschreiber besonders durch sein St. XXII. A. 14 erwähntes Werk, als Philosoph durch seine „Untersuchung über den menschlichen Verstand", die 1748 in London erschien, und in welcher er die geistigen Kräfte des Menschen gründlich erörterte und die Gränzen der Erkenntniß festzustellen suchte.

11) **John Home** — Lessing schreibt nach Voltaire Hume — (aus Leith, 1722—1808), Prediger in Edinburg, verfaßte mehrere Dramen, von denen Douglas das bekannteste ist. Es war nur ein schlechter Spaß von Voltaire, ihn als den wirklichen Verfasser des Stückes zu nennen, um sich selbst dadurch gleichsam zu maskiren.

des Goldoni[12] etwas Aehnliches; besonders scheint der Don Marzio[13] des Goldoni das Urbild des Frelon gewesen zu sein. Was aber dort blos ein bösartiger Kerl ist, ist hier zugleich ein elender Scribent, den er Frelon nannte, damit die Ausleger desto geschwinder auf seinen geschwornen Feind, den Journalisten Freron,[14] fallen möchten. Diesen wollte er damit zu Boden schlagen, und ohne Zweifel hat er ihm einen empfindlichen Streich versetzt. Wir Ausländer, die wir an den hämischen Neckereien der französischen Gelehrten unter sich keinen Antheil nehmen, sehen über die Persönlichkeiten dieses Stückes weg und finden in dem Frelon nichts als die getreue Schilderung einer Art von Leuten, die auch bei uns nicht fremd ist. Wir haben unsere Frelons so gut wie die Franzosen und Engländer, nur daß sie bei uns weniger Aufsehen machen, weil uns unsere Literatur überhaupt gleichgültiger ist. Fiele das Treffende dieses Charakters aber auch gänzlich in Deutschland weg, so hat das Stück doch noch außer ihm Interesse genug, und der ehrliche Freeport allein könnte es in unserer Gunst erhalten. Wir lieben seine plumpe Edelmüthigkeit, und die Engländer selbst haben sich dadurch geschmeichelt gefunden.

Denn nur seinetwegen haben sie erst kürzlich den ganzen Stamm auf den Grund wirklich verpflanzt, auf welchem er sich gewachsen zu sein rühmte. Colman,[15]

---

12) **Carlo Goldoni** (aus Venedig, 1707—1793), der berühmteste italienische Lustspieldichter des vorigen Jahrhunderts. Seine zahlreichen dramatischen Arbeiten, meist Charakter- und Intriguenstücke, umfassen eine stattliche Anzahl von Bänden. Manch neuerer Lustspieldichter hat seine Stoffe aus der reichen Fundgrube von Goldoni's munterer Laune und feiner Beobachtungsgabe geschöpft. Seine La Bottega del Caffé, ein Lustspiel in drei Acten, hat mit der Schottländerin fast gar nichts gemein, außer daß hier und dort einzelne Scenen sich in einem Caffeehause abspielen, und ein Caffeewirth eine der Hauptpersonen in beiden Stücken ist.

13) Don Marzio, ein neapolitanischer Edelmann, ist in dem erwähnten Stücke Goldoni's, das auf Kosten der Einheit der Handlung zu sehr in einzelne Scenen zerrissen ist, unstreitig der am trefflichsten gezeichnete Charakter. Mit einem malitiösen Sinne, der Alles mißdeutet und überall Argwohn ausstreut, mit einer unermüdlichen Schwatzhaftigkeit und gewaltigen Neugierde verbindet er eine gewisse Würde, die niemals zugiebt, daß Andere Recht haben. Wird er auf einer Lüge ertappt, so weiß er in geschickter Weise dieselbe immer einem Andern zuzuschieben und treuherzig zu versichern, daß er ein gutes Herz habe. Schließlich aber muß er doch eingestehen — freilich nur sich selbst —, daß seine Zunge ihn in's Verderben gestürzt hat. Mit dieser Selbstanklage schließt auch das Stück.

14) **Elie Catherine Fréron** (aus Quimper, 1719—1776) gab von 1754 an bis zu seinem Tode unter dem Titel Année littéraire ein Journal heraus, das durch seine scharfen Kritiken der Tagesliteratur, vor Allem auch durch seinen Eifer gegen die Afterphilosophen den Zorn Voltaire's auf sich lud, so daß derselbe durch die gegen ihn gerichteten, meist nicht ungerechtfertigten Angriffe verletzt, sich um 1760 in eine lebhafte Fehde mit dem ganzen Unternehmen einließ.

15) **George Colman** (geb. 1733 zu Florenz, wo sein Vater englischer Resident war, gest. 1794 im Irrenhause) verfertigte vom Jahre 1760 an im Ganzen 26 Theaterstücke, davon

unstreitig jetzt ihr bester komischer Dichter, hat die Schottländerin unter dem Titel des Englischen Kaufmanns übersetzt, und ihr vollends alle das nationale Colorit gegeben, das ihr in dem Originale noch mangelte. So sehr der Herr von Voltaire die englischen Sitten auch kennen will, so hatte er doch häufig dagegen verstoßen; z. E. darin, daß er seine Lindane auf einem Kaffeehause wohnen läßt. Colman miethet sie dafür bei einer ehrlichen Frau ein, die möblirte Zimmer hält, und diese Frau ist weit anständiger die Freundin und Wohlthäterin der jungen verlassenen Schöne als Fabriz. Auch die Charaktere hat Colman für den englischen Geschmack kräftiger zu machen gesucht. Lady Alton ist nicht blos eine eifersüchtige Furie; sie will ein Frauenzimmer von Genie, von Geschmack und Gelehrsamkeit sein, und giebt sich das Ansehen einer Schutzgöttin der Literatur. Hierdurch glaubte er die Verbindung wahrscheinlicher zu machen, in der sie mit dem elenden Frelon stehet, den er Spatter[16] nennet. Freeport vornehmlich hat eine weitere Sphäre von Thätigkeit bekommen, und er nimmt sich des Vaters der Lindane eben so eifrig an als der Lindane selbst. Was im Französischen der Lord Falbridge zu dessen Begnadigung thut,[17] thut im Englischen Freeport, und er ist es allein, der alles zu einem glücklichen Ende bringet.

Die englischen Kunstrichter haben in Colmans Umarbeitung die Gesinnungen durchaus vortrefflich, den Dialog fein und lebhaft und die Charaktere sehr wohl ausgeführt gefunden. Aber doch ziehen sie ihr Colmans übrige Stücke weit vor, von welchen man die eifersüchtige Ehefrau[18] auf dem Ackermannischen Theater ehedem hier gesehen,[19] und nach der diejenigen, die sich ihrer erinnern, ungefähr urtheilen können. Der englische Kaufmann hat ihnen nicht Handlung genug; die Neugierde wird ihnen nicht genug

---

mehrere in Gemeinschaft mit Garrick. Sein The English Merchant erschien bald nach dem Stücke Voltaire's und ist diesem gewidmet. Mit Recht hat bereits Cosack (Herrig's Archiv III. Bd. S. 53) hervorgehoben, daß für Colman in seinem Stücke „der Schwerpunkt nicht die Züchtigung des Zeitungsschreibers, sondern die Verherrlichung des braven, naturwüchsigen Freeport war."

16) Spatter (vom engl. Zeitwort to spatter „besudeln"), erinnert in s. Bildung an den Hundenamen „Speihahn" in G. Freytag's „Verlorener Handschrift."

17) Lessing irrt sich, es ist der junge Murray, dem Monrose die Begnadigung zu verdanken hat. Auf Lord Falbrige hatte Lindane ihre Hoffnung gesetzt, aber wir hören von demselben nichts als die Nachricht seines Todes.

18) The jealous wife, ein Lustspiel aus dem J. 1761. Seinem Inhalte nach auf dem St. VII. A. 15 erwähnten Romane Fielding's beruhend, ward dasselbe auch von ebendemselben Bode in's Deutsche übersetzt, dem wir auch eine Uebertragung jenes Romanes verdanken. Von Bode war übrigens auch die deutsche Uebersetzung, in der die Schottländerin Voltaire's in Hamburg zur Aufführung kam. Dieselbe führte den Titel: „Das Kaffeehaus, ein rührendes Lustspiel. Aus dem Französischen übersetzt von B.***", bereits 1760 in Hamburg im Druck erschienen.

19) i. J. 1765.

darin genähret; die ganze Verwickelung ist in dem ersten Akte sichtbar. 56
Hiernächst hat er ihnen zu viel Aehnlichkeit mit andern Stücken, und den besten Situationen fehlt die Neuheit. Freeport, meinen sie, hätte nicht den geringsten Funken von Liebe gegen die Lindane empfinden müssen; seine gute That verliere dadurch alles Verdienst u. s. w.

Es ist an dieser Kritik manches nicht ganz ungegründet; indeß sind wir Deutschen es sehr wohl zufrieden, daß die Handlung nicht reicher und verwickelter ist. Die englische Manier in diesem Punkte zerstreuet und ermüdet uns; wir lieben einen einfältigen Plan, der sich auf einmal übersehen läßt. So wie die Engländer die französischen Stücke mit Episoden[20] erst vollpfropfen müssen, wenn sie auf ihrer Bühne gefallen sollen, so müßten wir die englischen Stücke von ihren Episoden erst entladen, wenn wir unsere Bühne glücklich damit bereichern wollten. Ihre besten Lustspiele eines Congreve[21] und Wicherley[22] würden uns ohne diesen Aushau des allzu wollüstigen Wuchses unausstehlich sein. Mit ihren Tragödien werden wir noch eher fertig; diese sind zum Theil bei weitem so verworren nicht als ihre Komödien, und verschiedene haben, ohne die geringste Veränderung, bei uns Glück gemacht, welches ich von keiner einzigen ihrer Komödien zu sagen wüßte.[23]

Auch die Italiener haben eine Uebersetzung von der Schottländerin,[24] die in dem ersten Theile der theatralischen Bibliothek des Diodati stehet. Sie folgt dem Originale Schritt vor Schritt so wie die deutsche; nur eine Scene zum Schlusse hat ihr der Italiener mehr gegeben. Voltaire sagte,[25]

---

20) Episoden (griech.), Nebenhandlungen, die zwischen die Haupthandlung eingeschoben sind.

21) **William Congreve** (aus Bardsey in der Nähe von Leeds, geb. um 1670, gest. 1729) stand schon im 27. Lebensjahre als der gefeiertste Lustspieldichter seiner Nation da. Mit diesem Ruhme zufrieden, schrieb er dann bis zu seinem Tode nur noch ein einziges Stück. Er würde zu den größten Lustspieldichtern aller Zeiten gehören, wenn er sich von der schändlichen Sittenverderbniß seiner Zeit frei zu halten gewußt hätte.

22) **William Wicherley** (aus Shropshire, 1640—1715), englischer Lustspieldichter, dessen Stücke heute kein Mensch ohne die gerechteste Empörung zu lesen vermag. Ein „Lump“ durch und durch, wußte er für seine sittlichen Mängel auch nicht einmal durch die künstlerische Gestaltung seiner Stoffe zu entschädigen.

23) In der Bearbeitung einzelner Stücke von Wicherley und Congreve, die F. L. Schröder (aus Schwerin, 1744—1816) einige Jahre später für die deutsche Bühne veranstaltete, erschienen dieselben stark verändert.

24) Dieselbe ist vom J. 1762 und hat nach Cosack (a. a. O. S. 55) einen gewissen Gabrielli zum Verfasser. Ihr Titel lautet: Il Caffé o la Scozzese, Commedia. Aus dem Vorworte, welches mit den Worten: „Das vorliegende Lustspiel ist ein modernes englisches“ beginnt, scheint hervorzugehen, daß der Uebersetzer an das Vorhandensein eines englischen Originals glaubte.

25) In s. Vorrede zum Stück.

Frelon werde in der englischen Urschrift am Ende bestraft; aber so verdient diese Bestrafung sei, so habe sie ihm doch dem Hauptinteresse zu schaden geschienen; er habe sie also weggelassen. Dem Italiener dünkte diese Entschuldigung nicht hinlänglich, und er ergänzte die Bestrafung des Frelons aus seinem Kopfe, denn die Italiener sind große Liebhaber der poetischen Gerechtigkeit.[26]

Dreizehntes Stück.

Den 12. Juni 1767.

Den neunten Abend (Montags den 4. Mai) sollte Cenie[1] gespielet
57 werden. Es wurden aber auf einmal mehr als die Hälfte der Schauspieler durch einen epidemischen Zufall außer Stand gesetzet zu agiren, und man mußte sich so gut zu helfen suchen als möglich. Man wiederholte Die neue Agnese,[2] und gab das Singspiel,[3] Die Gouvernante.[4]

Den zehnten Abend (Dienstags den 5. Mai) ward Der poetische Dorfjunker vom Destouches[5] aufgeführt.

---

26) d. h. sie lieben es, daß in ihren dichterischen Erzeugnissen die Ausgänge mit den Forderungen der Gerechtigkeit übereinstimmen.

1) Ueber die Cenie der Madame de Graffigny s. St. XX. A. 1.

2) s. St. X. A. 12.

3) Das Singspiel, eine um 1743 von England aus eingeführte besondere Gattung, die sich wesentlich von der bis dahin beliebten unterschied, war ein musikalisches Drama, in welchem aber nicht wie in der großen Oper alle dramatische Rede in Musik gesetzt war, sondern sich nur einzelne musikalische Partieen in den gesprochenen Dialog als Arien oder Lieder eingefügt fanden.

4) Wohl nicht ohne Absicht hat Lessing es vermieden, über dies Stück ein weiteres Wort zu verlieren. War es doch eines von denen, durch deren Aufführung man auch in Hamburg dem derben Geschmacke des großen Publikums zu fröhnen suchte. Zum Verfasser hatte es den Hanswurst am Wiener Theater Felix Joseph Kurz aus Wien. Er trat 1737 zuerst als Schauspieler auf. Nach einer seiner ersten Rollen, die er mit besonderer Bravour spielte, wird er gewöhnlich „Bernardon" genannt. Er starb nach 1778. Näheres s. E. Devrient, Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst, Lpz. 1848. Bd. II, S. 192 ff. Bei der ersten Aufführung des Stückes in Wien 1764 hatte er selbst die Titelrolle übernommen. Zur Charakteristik des an Geschmacklosigkeiten, unverschämten Späßen und Zweideutigkeiten überreichen Stückes sei nur erwähnt, daß die Lösung des Knotens geschieht durch die — Schnapsflasche.

5) La fausse Agnès ou le Poète campagnard, ein Lustspiel in Prosa. Der von Lessing gebrauchten Namen wegen geben wir den Inhalt nach der Gottsched'schen Uebersetzung: Henriette, die Tochter des Barons von Altholz, soll auf Verlangen ihrer Mutter Herrn von Masuren heirathen, einen Dorfjunker, welcher trotz aller Beschränktheit

Dieses Stück hat im Französischen drei Aufzüge, und in der Uebersetzung fünfe. Ohne diese Verbesserung war es nicht werth, in die deutsche Schaubühne des weiland berühmten Herrn Professor Gottscheds[6] aufgenommen zu werden, und seine gelehrte Freundin,[7] die Uebersetzerin, war eine viel zu brave Ehefrau, als daß sie sich nicht den kritischen Aussprüchen ihres Gemahls blindlings hätte unterwerfen sollen. Was kostet es denn nun auch für große Mühe aus drei Aufzügen fünfe zu machen? Man läßt in einem andern Zimmer einmal Kaffee trinken; man schlägt einen Spaziergang im Garten vor, und wenn Noth an den Mann gehet, so kann ja auch der Lichtputzer herauskommen und sagen: Meine Damen und Herren, treten sie ein wenig ab; die Zwischenakte sind des Putzens wegen erfunden, und was hilft ihr Spielen, wenn das Parterre nicht sehen kann? — Die Uebersetzung

---

doch von sich sehr eingenommen ist und fast nur in Versen redet. Vergebens sträubt sie sich und erinnert an ihre ältere Zuneigung und Verlobung mit Herrn von Treuendorf. Dieser ist ihr nachgefolgt und hält sich als Gärtnerbursche Niklas im Hause auf. Er verabredet mit Henriette eine Intrigue dahin, daß sie sich Herrn von Masuren gegenüber dumm stellen soll, um ihn abzuschrecken. Als letzterer ankommt, wird er von Niklas verächtlich behandelt, und letzterer versucht auch die Baronin gegen ihn einzunehmen. Henriette aber stellt sich so albern, daß Masuren sehr erbittert wird und ihr Dummheit vorwirft. Sie weint und klagt die Unart des Herrn von Masuren ihrer Mutter, worauf diese die ganze Gesellschaft auffordert, über Henriettens Verstand zu Gericht zu sitzen. Vorher verabredet Henriette noch mit ihrer jüngern Schwester, daß diese den Masuren in der Meinung von der Dummheit der Schwester bestärken solle. Sie selbst will sich zuerst vernünftig, dann von Sinnen stellen, um ihre Mutter zu rühren. Die Verhandlung verläuft, wie Henriette geplant hat. Vor dem Schiedsgerichte beweist sie durch Erörterung einiger Punkte aus der Logik ihren Verstand und stellt sich dann tief-, zuletzt irrsinnig. Die betrübte Baronin giebt Masuren auf dessen Bitte sein Wort zurück. Als jedoch Herr von Treuendorf, der die Maske des Niklas abgeworfen hat, mit dem Baron hinzukommt, erklärt Henriette die ganze Intrigue, und der Verbindung der Liebenden steht nun nichts im Wege. Masuren aber muß sich beschämt entfernen.

6) **Johann Christoph Gottsched** (aus Judithenkirch bei Königsberg, 1700—1766), Professor der Philosophie und Dichtkunst zu Leipzig, trat, wiewohl ohne eigene dichterische Begabung, als Dictator des guten Geschmacks auf und glaubte sich berufen, über alle dichterischen Erscheinungen abzuurtheilen. Indem er vor Allem bestrebt war, das Theater nach den Grundsätzen der Franzosen zu reformiren, übersetzte er eine Menge französischer Stücke im Verein mit seiner Gattin Luise Adelgunde Victoria geb. Kulmus (aus Danzig, 1713—1762), dichtete auch eigene Dramen (am berühmtesten sein Cato) und veranstaltete so unter Zuziehung Gleichgesinnter ein Sammelwerk von „mustergültigen" Bühnenstücken, die er unter dem Titel: „Deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet" von 1741 an in 6 Bänden erscheinen ließ. Daß Frau Gottsched das obige Stück gerade in fünf Acte, wie es Norm bei den Franzosen war, auseinanderzerrte, beweist ihre und ihres Gemahles kleinliche Pedanterie; denn beide begnügten sich oft, das Aeußerliche in peinlicher Genauigkeit nachzuahmen, ohne in den Geist ihrer Vorbilder einzudringen.

7) So nennt Gottsched in den Vorreden seine Frau.

selbst ist sonst nicht schlecht, und besonders sind der Frau Professorin die Knittelverse des Masuren, wie billig, sehr wohl gelungen. Ob sie überall eben so glücklich gewesen, wo sie den Einfällen ihres Originals eine andere Wendung geben zu müssen geglaubt, würde sich aus der Vergleichung zeigen. Eine Verbesserung dieser Art, mit der es die liebe Frau recht herzlich gut gemeinet hatte, habe ich dem ohngeachtet aufmutzen hören. In der Scene, wo Henriette die alberne Dirne spielt, läßt Destouches den Masuren zu ihr sagen:[8] „Sie setzen mich in Erstaunen, Mademoiselle; ich habe Sie für eine Virtuosin gehalten. O pfui! erwidert Henriette; wofür haben Sie mich gehalten? Ich bin ein ehrliches Mädchen, daß Sie es nur wissen. Aber man kann ja, fällt ihr Masuren ein, beides wohl zugleich, ein ehrliches Mädchen und eine Virtuosin sein. Nein, sagt Henriette, ich behaupte, daß man das nicht zugleich sein kann. Ich eine Virtuosin!" Man erinnere sich, was Madame Gottsched anstatt des Worts Virtuosin gesetzt hat: ein Wunder. Kein Wunder! sagte man, daß sie das that. Sie fühlte sich auch so etwas von einer Virtuosin zu sein und ward über den vermeinten Stich böse. Aber sie hätte nicht böse werden sollen, und was die witzige und
58 gelehrte Henriette in der Person einer dummen Agnese[9] sagt, hätte die Frau Professorin immer ohne Maulspitzen nachsagen können. Doch vielleicht war ihr nur das fremde Wort, Virtuosin, anstößig; Wunder ist deutscher; zudem giebt es unter unsern Schönen funfzig Wunder gegen eine Virtuosin; die Frau wollte rein und verständlich übersetzen; sie hatte sehr recht.

Den Beschluß dieses Abends machte Die stumme Schönheit von Schlegeln.[10]

---

8) in der sechsten Scene des zweiten Acts.

9) s. St. X. A. 12.

10) Die stumme Schönheit, Lustspiel in einem Aufzug von Joh. El. Schlegel, (s. Ankündigung A. 4), gedruckt zuerst 1747 in den „Beiträgen zum dänischen Theater." Inhalt: Herr Richard, ein alter reicher Mann vom Lande, hat seine Tochter Charlotte, als sie ein Jahr alt war, zu einer Frau Praatgern in die Stadt zur Erziehung gegeben. Nach zwanzig Jahren kommt er zugleich mit Herrn Jungwitz, einem wohlhabenden jungen Manne vom Lande, um sie abzuholen. Das Mädchen, das ihm als Charlotte vorgestellt wird, ist schön, doch von steifen Manieren, dabei dumm und unfähig, einen vernünftigen Gedanken zu äußern. Die alte, eitle und schwatzhafte Praatgern ist zwar bemüht, ihre Vorzüge möglichst herauszustreichen, doch Jungwitz will schon nach der ersten Unterredung mit Charlotte sein dem Vater gegebenes Wort, sie zu ehelichen, zurücknehmen und läßt sich kaum durch die Praatgern zu einer zweiten Unterredung bestimmen. Unterdessen ist Leonore gekommen. Sie ist die wirkliche Tochter Richard's, jedoch von Frau Praatgern als ihr eigenes Kind erzogen und ausgegeben, während Charlotte, die Tochter der Praatgern, von dieser als Tochter Richard's untergeschoben ist, damit sie das große Vermögen Richard's erbe und die Frau des vornehmen Jungwitz werde. Frau Praatgern hat eine List erdacht: die kluge Leonore soll sich hinter Charlotte verstecken und ihr Alles, was sie erwidern soll, vorsagen. Dieser Plan wird jedoch von dem Philosophen Lakonius, einem

Schlegel hatte dieses kleine Stück für das neuerrichtete Kopenhagensche Theater geschrieben, um auf demselben in einer dänischen Uebersetzung aufgeführet zu werden.[11] Die Sitten darin sind daher auch wirklich dänischer als deutsch. Dem ohngeachtet ist es unstreitig unser bestes komisches Original, das in Versen geschrieben ist. Schlegel hatte überall eine ebenso fließende als zierliche Versification, und es war ein Glück für seine Nachfolger, daß er seine größeren Komödien nicht auch in Versen schrieb. Er hätte ihnen leicht das Publikum verwöhnen können, und so würden sie nicht allein seine Lehre, sondern auch sein Beispiel wider sich gehabt haben. Er hatte sich ehedem der gereimten Komödie sehr lebhaft angenommen;[12] und je glücklicher er die Schwierigkeiten derselben überstiegen hätte, desto unwiderleglicher würden seine Gründe geschienen haben. Doch, als er selbst Hand an das Werk legte, fand er ohne Zweifel, wie unsägliche Mühe es koste, nur einen Theil derselben zu übersteigen, und wie wenig das Vergnügen, welches aus diesen überstiegenen Schwierigkeiten entstehet, für die Menge kleiner Schönheiten, die man ihnen aufopfern müsse, schadlos halte. Die Franzosen waren ehedem so ekel, daß man ihnen die prosaischen Stücke des Moliere nach seinem Tode in Verse bringen mußte[13], und noch jetzt hören sie ein prosaisches

---

alten Freunde Jungwitzens, belauscht. Derselbe hatte nämlich von der stummen Charlotte gehört und war gekommen, sie kennen zu lernen. Er besprach sich gerade mit dem Hausmädchen der Praatgern, Cathrine, als er von der Praatgern überrascht wurde, und hatte sich deshalb in das anstoßende Kabinet geflüchtet. Die zweite Unterredung zwischen Jungwitz und Charlotte beginnt, in welcher die Letztere das spricht, was Leonore ihr vorsagt. Doch plötzlich begeht sie aus Mißverständniß eine große Dummheit, und Jungwitz, der schon eine zweite Stimme hat flüstern hören, tritt herzu und entdeckt die Vorsagerin. Von Leonorens Verstande bezaubert, bietet er ihr seine Hand an, als Frau Praatgern mit Herrn Richard dazu kommt. Eben will erstere etwas entgegnen, da tritt der versteckte Philosoph herzu und entdeckt den Betrug, von dessen Verabredung er unwillkürlich Zeuge gewesen ist. Herr Richard erkennt Leonore an einem Maale am Arm als sein rechtes Kind. Jungwitz aber erhält ihre Hand und der Philosoph die Charlottens, die zu ihm paßt, denn

„Er spricht nichts, weil er denkt, und sie, weil sie nicht denket."

11) Doch ist diese Uebersetzung, wie der Bruder des Verfassers, Johann Heinrich, im „Vorbericht" seiner Ausgabe sagt, nie zu Stande gekommen und daher auch die erste Bestimmung weggefallen.

12) Sein Freund G. B. Straube hatte 1740 in Gottsched's „Beiträgen zur krit. Historie" u. s. w. Bd. VI. S. 466 ff. und Bd. VII. S. 287 ff. eine Abhandlung geschrieben „Versuch eines Beweises, daß eine gereimte Komödie nicht gut sein könne," welche eine lebhafte Entgegnung Schlegel's ebd. Bd. VI. S. 624 ff. und Bd. VIII. S. 64 ff. hervorrief. Gleichwohl hielt Schlegel es für angemessen, von seinen vier oder fünf vollendeten Lustspielen nur „Die stumme Schönheit" in Versen, und zwar in gereimten Alexandrinern, zu verfassen, die indessen so schwerfällig und holpricht sind, daß Lessing's Lob dieses Stückes uns geradezu unbegreiflich erscheinen muß.

13) In geradem Gegensatze hiermit stehen die Bestrebungen des Houdard de la Motte s. St. XIX. A. 9.

Lustspiel als ein Ding an, das ein jeder von ihnen machen könne. Den Engländern hingegen würde eine gereimte Komödie aus dem Theater jagen. Nur die Deutschen sind auch hierin, soll ich sagen billiger oder gleichgültiger? Sie nehmen an, was ihnen der Dichter vorsetzt. Was wäre es auch, wenn sie jetzt schon wählen und ausmustern wollten?

Die Rolle der stummen Schöne hat ihre Bedenklichkeiten. Eine stumme Schöne, sagt man, ist nicht nothwendig eine dumme, und die Schauspielerin hat Unrecht, die eine alberne plumpe Dirne daraus macht. Aber Schlegels stumme Schönheit ist allerdings dumm zugleich; denn daß sie nichts spricht,
59 kommt daher, weil sie nichts denkt.[14] Das Feine dabei würde also dieses sein, daß |man sie überall, wo sie, um artig zu scheinen, denken müßte, unartig machte, dabei aber ihr alle die Artigkeiten ließe, die blos mechanisch sind, und die sie, ohne viel zu denken, haben könnte. Ihr Gang z. E., ihre Verbeugungen, brauchen gar nicht bäurisch zu sein; sie können so gut und zierlich sein, als sie nur immer ein Tanzmeister lehren kann;[15] denn warum sollte sie von ihrem Tanzmeister nichts gelernt haben, da sie sogar Quadrille[16] gelernt hat? Und sie muß Quadrille nicht schlecht spielen, denn sie rechnet fest darauf, dem Papa das Geld abzugewinnen. Auch ihre Kleidung muß weder altvätrisch, noch schlumpicht sein; denn Frau Praatgern sagt ausdrücklich:

„Bist du vielleicht nicht wohl gekleidet? — Laß doch sehn!
„Nun! — dreh dich um! — das ist ja gut und sitzt galant.
„Was sagt denn der Phantast, dir fehlte der Verstand?“[17]

In dieser Musterung der Frau Praatgern überhaupt hat der Dichter deutlich genug bemerkt, wie er das Aeußerliche seiner stummen Schöne zu sein wünsche. Gleichfalls schön, nur nicht reizend.

„Laß sehn, wie trägst du dich? — den Kopf nicht so zurücke!“

Dummheit ohne Erziehung hält den Kopf mehr vorwärts als zurück; ihn zurückhalten lehrt der Tanzmeister; man muß also Charlotten den Tanzmeister ansehen, und je mehr, je besser; denn das schadet ihrer Stummheit nichts, vielmehr sind die zierlich steifen Tanzmeistermanieren gerade die, welche der stummen Schönheit am meisten entsprechen; sie zeigen die Schönheit in ihrem besten Vortheile, nur daß sie ihr das Leben nehmen.

---

14) Wörtliche Anlehnung an die oben A. 10 mitgetheilten Schlußverse.

15) Im dreizehnten Auftritt schildert sie ihr Vater selbst:
„Wär' sie nur nicht ein Ding, das wie im Drathe geht,
Nur Complimente macht und ihren Reifrock dreht.“

16) Quadrille (franz.) = Vierspiel, ein Kartenspiel, ähnlich dem jetzt üblichen L'hombre.

17) in der achten Scene; ebd. auch die folg. Verse.

„Wer fragt: hat sie Verstand? der seh nur ihre Blicke.“

Recht wohl, wenn man eine Schauspielerin mit großen schönen Augen zu dieser Rolle hat. Nur müssen sich diese schöne Augen wenig oder gar nicht regen; ihre Blicke müssen langsam und stier sein; sie müssen uns mit ihrem unbeweglichen Brennpunkte in Flammen setzen wollen, aber nichts sagen.

„Geh doch einmal herum. — Gut! hieher! — Neige dich!
„Da haben wirs, das fehlt. Nein, sieh! So neigt man sich.“

Diese Zeilen versteht man ganz falsch, wenn man Charlotten eine bäurische Neige, einen dummen Knix machen läßt. Ihre Verbeugung muß wohl gelernt sein und, wie gesagt, ihrem Tanzmeister keine Schande machen. Frau Praatgern muß sie nur noch nicht affektirt genug finden. Charlotte verbeugt sich, und Frau Praatgern will, sie soll sich dabei zieren. Das ist der ganze Unterschied, und Madame Löwen bemerkte ihn sehr wohl, ob ich gleich nicht glaube, daß die Praatgern sonst eine Rolle für sie ist. Sie kann die feine Frau zu wenig verbergen, und gewissen Gesichtern wollen nichtswürdige Handlungen, dergleichen die Vertauschung einer Tochter ist, durchaus nicht lassen.[18]

Den elften Abend (Mittwochs den 6. Mai) ward Miß Sara Sampson[19] aufgeführet.

Man kann von der Kunst nichts mehr verlangen, als was Madame Henseln in der Rolle der Sara leistet, und das Stück ward überhaupt sehr gut gespielet. Es ist ein wenig zu lang, und man verkürzt es daher auf den meisten Theatern. Ob der Verfasser mit allen diesen Verkürzungen so recht zufrieden ist, daran zweifle ich fast. Man weiß ja, wie die Autores sind: wenn man ihnen auch nur einen Niednagel[20] nehmen will, so schreien sie gleich: Ihr kommt mir ans Leben![21] Freilich ist der übermäßigen Länge

18) lassen (mundartlich) = stehen, sitzen, passen (von Kleidungsstücken).

19) Miß Sara Sampson, von Lessing verfaßt im J. 1755, das erste bürgerliche Trauerspiel der deutschen Literatur und in sofern von hoher geschichtlicher Bedeutung, stellt in Prosa und fünf Aufzügen folgende Handlung dar: Sara, ein Mädchen aus guter Familie, wird durch einen reichen Wüstling Mellefont entführt. Verschiedene Umstände hindern angeblich den letzteren, seiner Verbindung mit der Unglücklichen die religiöse Weihe durch die Ehe zu geben. Eine frühere Geliebte Mellefont's, die Wittwe Marwood, erfährt sein neues Verhältniß, reist dem Verführer nach und sucht ihre älteren Ansprüche an ihn geltend zu machen. Anfangs zwischen beiden schwankend, erklärt Mellefont sich schließlich für Sara, gestattet aber der früheren Geliebten auf deren Wunsch eine Zusammenkunft mit jener. Durch allerlei Eröffnungen sucht Marwood bei dieser Gelegenheit Sara von Mellefont zu trennen. Als sie jedoch die Fruchtlosigkeit ihrer Bemühungen einsieht, reicht sie der gehaßten Nebenbuhlerin statt eines niederschlagenden Pulvers Gift, an dessen Genusse Sara stirbt. — Die Verkürzung, von welcher Lessing oben spricht, war von Chr. Fel. Weiße für die Aufführung in Leipzig im April 1756 gemacht.

20) s. St. II. A. 14.

21) Lessing bleibt im Bilde, denn mundartlich versteht man unter „Leben“ das Fleisch an und unter der Nagelwurzel. Der Gebrauch mag wohl daher gekommen sein,

eines Stücks durch das bloße Weglassen nur übel abgeholfen, und ich begreife nicht, wie man eine Scene verkürzen kann, ohne die ganze Folge des Dialogs zu ändern. Aber wenn dem Verfasser die fremden Verkürzungen nicht anstehen, so mache er selbst welche, falls es ihm der Mühe werth dünket, und er nicht von denjenigen ist, die Kinder in die Welt setzen und auf ewig die Hand von ihnen abziehen.

Madame Henseln starb ungemein anständig, in der malerischsten Stellung, und besonders hat mich ein Zug außerordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zu Nutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes ein gelinder Spasmus;[22] sie kniff den Rock, der um ein weniges erhoben ward und gleich wieder sank: das letzte Aufflattern eines verlöschenden Lichts, der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne. — Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung: aber er sehe sie einmal!

Vierzehntes Stück.

Den 16. Juni 1767.

61 Das bürgerliche Trauerspiel[1] hat an dem französischen Kunstrichter,[2] welcher die Sara seiner Nation bekannt gemacht,(*) einen sehr gründlichen

(*) Journal Etranger, Décembre 1761. [Von Friedr. Melchior Grimm (aus Regensburg, 1723—1807) im J. 1754 in Paris gegründet, von 1760 an vom Abbé Arnaud (lebte von 1721 bis 1784) herausgegeben, hatte diese Zeitschrift die Aufgabe, die Kenntniß der Literatur des Auslandes bei den Franzosen zu fördern.]

daß bei einer Verwundung an dieser Stelle sich leicht ein Starrkrampf einstellt, der einen tödtlichen Verlauf nehmen kann.

22) Spasmus (griech.) = krampfhafte Zuckung. In einem Briefe an seinen Bruder Karl vom 22. Mai 1767 (L.-M. XII. S. 216) schreibt Lessing: „Unter den medicinischen Disputationen aber suche mir eine aus: „Von dem Zupfen der Sterbenden", ich weiß nicht, wie der Verfasser heißt, auch kann ich mich auf den lateinischen Titel nicht besinnen. Du wirst sie aber bald erkennen, und sie muß zuverlässig da sein. Schicke mir sie gleich."

1) Das bürgerliche Trauerspiel, auch „Familientragödie" genannt, bildet den Gegensatz zur sogenannten heroischen Tragödie. Aus den Höhen der Fürsten- und Heldenwelt steigt sie in das Familienleben der mittleren Kreise hinab und macht das Tragische, welches diesen Kreisen eigenthümlich ist, zum Gegenstande ihrer Darstellung. Nach dem Vorbilde englischer Stücke durch Lessing zuerst in unsere Literatur eingeführt, wurde sie bald in dieser heimisch, da sie auf „das stärkste Gefühl im Leben des deutschen Volkes, auf das Familieninteresse" gegründet war.

2) Gemeint ist von Lessing **Denys Diderot** (aus Langres in der Champagne, 1713—1784), der Herausgeber des berühmten encyclopädischen Wörterbuches und Ver-

Vertheidiger gefunden. Die Franzosen billigen sonst selten etwas, wovon sie kein Muster unter sich selbst haben.

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben, aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicher Weise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfordert einen einzeln Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen.

„Man thut dem menschlichen Herze Unrecht, sagt auch Marmontel,[3] man verkennet die Natur, wenn man glaubt, daß sie Titel bedürfe, uns zu bewegen und zu rühren. Die geheiligten Namen des Freundes, des Vaters, des Geliebten, des Gatten, des Sohnes, der Mutter, des Menschen überhaupt: diese sind pathetischer als alles; diese behaupten ihre Rechte immer und ewig. Was liegt daran, welches der Rang, der Geschlechtsname, die Geburt des Unglücklichen ist, den seine Gefälligkeit gegen unwürdige Freunde und das verführerische Beispiel ins Spiel verstricket, der seinen Wohlstand und seine Ehre darüber zu Grunde gerichtet und nun im Gefängnisse seufzet, von Scham und Reue zerrissen? Wenn man fragt, wer er ist, so antworte ich: er war ein ehrlicher Mann, und zu seiner Marter ist er Gemahl und Vater; seine Gattin, die er liebt und von der er geliebt wird, schmachtet in der äußersten Bedürfniß und kann ihren Kindern, welche Brod verlangen, nichts als Thränen geben. Man zeige mir in der Geschichte der Helden eine rührendere, moralischere, mit einem Worte: tragischere Situation! Und wenn sich endlich dieser Unglückliche vergiftet, wenn er, nachdem er sich vergiftet, erfährt, daß der Himmel ihn noch retten wollen: was fehlet diesem 62
schmerzlichen und fürchterlichen Augenblicke, wo sich zu den Schrecknissen des Todes marternde Vorstellungen, wie glücklich er habe leben können, gesellen; was fehlt ihm, frage ich, um der Tragödie würdig zu sein? Das Wunderbare, wird man antworten. Wie? findet sich denn nicht dieses Wunderbare

fasser mehrerer Romane und Lustspiele. Man hat ihn häufig den Vater der rührenden Komödie oder des bürgerlichen Trauerspiels (in französischem Sinne) genannt, wie wohl nicht zu läugnen ist, daß seine berühmtesten Stücke dieser Art: „Der natürliche Sohn" 1757 und „Der Hausvater" 1758, beide von Lessing übersetzt 1760, einen entschiedenen Rückschritt gegen das weinerliche Lustspiel von Destouches und La Chaussee bekunden.

3) **Jean François de Marmontel** (aus Bort in Limousin, 1723—1799) als Trauerspieldichter, Romanschriftsteller und Literarhistoriker nicht ohne Bedeutung. Obige Stelle ist seiner auch sonst von Lessing öfters citirten „Französischen Poetik" (3 Bde. Paris 1763) Bd. II. C. 10 entlehnt.

genugsam in dem plötzlichen Uebergange von der Ehre zur Schande, von der Unschuld zum Verbrechen, von der süßesten Ruhe zur Verzweiflung; kurz, in dem äußersten Unglücke, in das eine bloße Schwachheit gestürzet?"

Man lasse aber diese Betrachtungen den Franzosen von ihren Diderots und Marmontels noch so eingeschärft werden: es scheint doch nicht, daß das bürgerliche Trauerspiel darum bei ihnen besonders in Schwang kommen werde. Die Nation ist zu eitel, ist in Titel und andere äußerliche Vorzüge zu verliebt; bis auf den gemeinsten Mann will alles mit Vornehmern umgehen; und Gesellschaft mit seines gleichen ist so viel als schlechte Gesellschaft. Zwar ein glückliches Genie vermag viel über sein Volk; die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und sie erwartet vielleicht auch dort nur den Dichter, der sie in aller ihrer Wahrheit und Stärke zu zeigen verstehet. Der Versuch, den ein Ungenannter in einem Stücke gemacht hat, welches er das Gemälde der Dürftigkeit[4] nennet, hat schon große Schönheiten; und bis die Franzosen daran Geschmack gewinnen, hätten wir es für unser Theater adoptiren sollen.

Was der erstgedachte Kunstrichter an der deutschen Sara aussetzet,[5] ist zum Theil nicht ohne Grund. Ich glaube aber doch, der Verfasser wird lieber seine Fehler behalten, als sich der vielleicht unglücklichen Mühe einer gänzlichen Umarbeitung unterziehen wollen. Er erinnert sich, was

---

4) L'Humanité ou le Tableau de l'Indigence ist der Titel eines fünfactigen Dramas, das in den V. Band der 1773 zu London erschienenen Ausgabe von Diderot's Werken ohne des Dichters Zuthun mit aufgenommen ist, in späteren Ausgaben aber ausgemerzt wurde. In R. Gosche's Jahrb. d. Literaturgeschichte 1865, S. 99 hat Karl Rosenkranz in einer Abhandlung über Diderot's Theater nachgewiesen, daß das Stück höchst wahrscheinlich von Diderot stammt. Eine deutsche Uebersetzung desselben, die bereits 1764 unter dem Titel: „Die Menschlichkeit oder Schilderung der Dürftigkeit" erschien, hat einen Rector Steffens in Celle zum Verfasser. — In düstern Farben schildert das Stück das Elend einer Officiersfamilie, deren Ernährer aus seiner Stellung entlassen, durch Noth und Verzweiflung dazu getrieben wird, einen Raubanfall zu begehen, dabei aber abgefaßt und verhaftet wird. Da erscheint „die Humanität" in der Gestalt des Angegriffenen und erlangt vom Könige die Begnadigung des Verbrechers und Wiedereinsetzung desselben in die frühere Stellung.

5) An eine genauere Inhaltsangabe des Stückes und Uebersetzung einzelner Stellen knüpft Diderot a. a. O. eine Reihe von Bemerkungen, die indessen alle von großer Hochachtung gegen Lessing's Genie getragen sind. Was er an dem Stücke „auszusetzen" findet, ist ungefähr Folgendes: Der Dialog entbehrt der knappen Kürze und Bestimmtheit. Die einzelnen Scenen sind zu sehr in die Länge gezogen und in Folge dessen nicht lebendig genug. Intrigue und Handlung müßte weniger ausgesponnen und eine größere Sorgfalt auf die Art und Weise verwendet sein, wie die Ereignisse herbeigeführt und vorbereitet werden. Unverzeihlich ist die Unbedachtsamkeit Mellefont's, die Marwood, von der er voraussetzen konnte, daß sie nichts Gutes im Schilde führe, mit Sara allein zu lassen.

Voltaire bei einer ähnlichen Gelegenheit sagte: „Man kann nicht immer alles ausführen, was unsere Freunde rathen. Es giebt auch nothwendige Fehler. Einem Bucklichten, den man von seinem Buckel heilen wollte, müßte man das Leben nehmen. Mein Kind ist bucklicht; aber es befindet sich sonst ganz gut."

Den zwölften Abend (Donnerstags den 7. Mai) ward Der Spieler, vom Regnard,[6] aufgeführet.

Dieses Stück ist ohne Zweifel das beste, was Regnard gemacht hat; aber Rivière du Fresny,[7] der bald darauf gleichfalls einen Spieler auf die 63
Bühne brachte, nahm ihn wegen der Erfindung in Anspruch. Er beklagte sich, daß ihm Regnard die Anlage und verschiedene Scenen gestohlen habe; Regnard schob die Beschuldigung zurück, und jetzt wissen wir von diesem Streite nur so viel mit Zuverlässigkeit, daß einer von beiden der Plagiarius[8] gewesen. Wenn es Regnard war, so müssen wir es ihm wohl noch dazu danken, daß er sich überwinden konnte, die Vertraulichkeit seines Freundes zu mißbrauchen; er bemächtigte sich, blos zu unserm Besten, der Materialien, von denen er voraus sahe, daß sie verhunzt werden würden.[9] Wir

6) **Jean François Regnard** (aus Paris, um 1655—1709) fand nach einem viel bewegten Leben Muße, neben andern Arbeiten auch Lustspiele zu verfassen, die zum Theil den Stücken Molière's an Werth gleichkommen. Sein Le Joueur, ein Lustspiel in Versen und fünf Aufzügen, den 19. Dec. 1696 zum ersten Male aufgeführt, erschien mit den übrigen theatr. Werken Regnard's in deutscher Uebersetzung Berlin 1757. 8°. Inhalt: Valer ist und bleibt Spieler, obwohl ihm seine Geliebte Angelika wie sein Vater Geront nicht nur einmal, sondern öfters seine unglückliche Leidenschaft vergeben haben, und namentlich letzterer Alles thut, um ihn aus der mißlichen Lage, in welche seine Spielschulden ihn gestürzt haben, zu retten. Als Angelika aber schließlich erfährt, daß Valer ihr mit Brillanten eingefaßtes Bildniß, das sie ihm als Zeichen ihrer Vergebung geschenkt, für „tausend Thlr." verpfändet hat, schickt sie ihn erzürnt fort und erhört Valer's Oheim Dorant, der schon seit längerer Zeit um sie geworben hat. Valer aber bleibt ungebessert und hofft im Spiele Ersatz für die verlorene Liebe zu finden.

„Va, va, consolons-nous, Hector; et quelque jour
Le jeu m'acquittera des pertes de l'amour",

sagt er am Schlusse zu seinem Diener.

7) **Charles Rivière du Fresny** (aus Paris, 1648—1724) arbeitete im Verein mit Regnard für das Theater. Seine Lustspiele, wenn auch der munteren Laune entbehrend, sind unterhaltend und legen ein Zeugniß ab von Geist, scharfer Beobachtungsgabe und anständigen Sitten. In wie weit sein oben erwähnter „Anspruch" begründet ist, dürfte sich heute kaum mehr feststellen lassen. Daß er nicht ganz unbegründet war, läßt sich schon darum annehmen, weil Regnard nicht allzu gewissenhaft mit fremdem Gute umging.

8) Plagiarius (lat.) ist jeder, der die Gedanken oder Worte eines Andern für die seinigen ausgiebt.

9) Dies scheinbar harte Urtheil ist insofern berechtigt, als du Fresny durch die spätere Veröffentlichung seines Le Chevalier Joueur bewies, wie weit er hinter dem „Spieler" des Regnard zurückgeblieben war.

hätten nur einen sehr elenden Spieler, wenn er gewissenhafter gewesen wäre. Doch hätte er die That eingestehen und dem armen Du Fresny einen Theil der damit erworbnen Ehre lassen müssen.

Den dreizehnten Abend (Freitags den 8. Mai) ward Der verheirathete Philosoph wiederholet;[10] und den Beschluß machte Der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter.[11]

Der Verfasser dieses kleinen artigen Stückes heißt Cerou;[12] er studirte die Rechte, als er es im Jahre 1740 den Italienern[13] in Paris zu spielen gab. Es fällt ungemein wohl aus.

Den vierzehnten Abend (Montags den 11. Mai) wurden Die coquette Mutter vom Quinault,[14] und Der Advocat Patelin[15] aufgeführt.

---

10) s. St. XII. A. 5.

11) L'Amant Auteur et Valet, ein einactiges Lustspiel in Prosa (in deutscher Uebersetzung ohne Angabe des Uebersetzers, Altona 1755. 8° erschienen) schildert in ergötzlichen Zügen, wie der Dichter Eraſt, um dem Gegenstande seiner Liebe nahe zu sein, bei der jungen Wittwe Lucinde eine Bedientenstelle annimmt, sich in dieser Rolle immer mehr die Zuneigung der Wittwe erwirbt, schließlich aber erkannt und von der erzürnten Dame zwar aus dem Hause gewiesen wird, doch nicht ohne die zarte Andeutung, daß er in anderer Gestalt wiederkehren dürfe. — Die Idee des Stückes ist übrigens den Jeux de l'Amour et du Hasard des Marivaux entlehnt. (Näheres bei Laharpe, Lycée ou Cours de Littérature éd. 1813), tome IX. p. 461.

12) **Cérou,** sonst unbekannt; selbst die Biographie universelle erwähnt ihn nicht.

13) s. St. IX. A. 15.

14) **Philippe Quinault** (aus Paris, 1635—1688), berühmt durch seine zahlreichen Opern, verfertigt auch einige Tragödien und Lustspiele. Seine La Mère coquette ou les Amants brouillés, ein Lustspiel in Versen und fünf Acten, vom Jahre 1664, gilt den Franzosen noch heute als ein Meisterwerk der komischen Literatur. Inhalt: Der Gatte der Frau Ismene ist auf einer weiten Reise in die Hände von Seeräubern gefallen und schmachtet in der Sklaverei. Seine Frau, eine äußerst kokette Dame, hat sich schnell über den Verlust getröstet und im Stillen daran gedacht, sich wieder zu verheirathen. Allein ein Freund ihres Mannes, Cremant mit Namen, hat sich in seinem Gewissen gedrängt gefühlt, den Diener des Verschollenen, Champagne, auszusenden, um den Herrn gegen Lösegeld zu befreien. Der Diener war indessen nur bis Malta gereist, hat dort das Reisegeld durchgebracht und kehrt eben mit einem alten Sklaven zurück, dem er die Freiheit erkauft hat. Acant, der Sohn des Cremant, hat unterdessen Ismenens Tochter, Isabelle, seine Liebe erklärt und Erwiderung derselben gefunden. Da stellen sich der jungen Liebe zwei Hindernisse in den Weg. Der alte Cremant gönnt seinem Sohne Isabelle, nach der er selbst lüstern ist, durchaus nicht, und auch Ismenen gefällt Acant zu gut, als daß sie ihn nicht trotz seiner Jugend sich selber wünschte. Um die beiden Verliebten zu entzweien, wendet sich Ismene an ihr höchst intriguantes Kammermädchen Laurette, die durch Geschenke leicht den treuherzig-dummen Champagne bewegt, das Gerücht von dem Tode seines Herrn auszusprengen und durch das Zeugniß des mitgebrachten Sklaven bestätigen zu lassen. Durch die niederträchtigsten Mittel werden nun die beiden Verliebten gegen einander aufgestachelt. Um eine vollständige Lösung ihres Verhältnisses anzubahnen, spielt Laurette einen Brief, den Isabelle an Acant geschrieben, um ihn zu einem Rendez-vous aufzufordern, in die Hände von dessen Vetter, einem eiteln, feigen Menschen, der als Marquis sich

Jene wird von den Kennern unter die besten Stücke gerechnet, die sich auf dem französischen Theater aus dem vorigen Jahrhunderte erhalten haben. Es ist wirklich viel gutes Komisches darin, dessen sich Moliere nicht hätte schämen dürfen. Aber der fünfte Act und die ganze Auflösung hätte weit besser sein können; der alte Sklave, dessen in den vorhergehenden Acten gedacht wird, kommt nicht zum Vorscheine; das Stück schließt mit einer kalten Erzählung, nachdem wir auf eine theatralische Handlung [16] vorbereitet worden. Sonst ist es in der Geschichte des französischen Theaters deswegen mit merkwürdig, weil der lächerliche Marquis darin der erste von seiner Art ist.[17] Die coquette Mutter ist auch sein eigentlichster Titel nicht, und Quinault hätte es immer bei dem zweiten, die veruneinigten Verliebten, können bewenden lassen.

Der Advocat Patelin ist eigentlich ein altes Possenspiel[18] aus dem funfzehnten Jahrhunderte, das zu seiner Zeit außerordentlichen Beifall fand.

überall einführt und durch große Blasirtheit sich auszeichnet. Dadurch, daß dieser der Aufforderung Folge leistend sich in Isabellens Schlafzimmer einschleicht, wird Acant's Eifersucht zum Aeußersten gereizt, und er will vom Marquis Rechenschaft mit dem Degen fordern. Auf die feigste Weise zieht dieser sich aus der Affaire. Man sollte nun erwarten, daß Ismene und Cremant am Ziele ihrer Wünsche seien, aber nein! In der vorletzten Scene des fünften Actes führt der Dichter die beiden Liebenden Acant und Isabelle wieder zusammen und läßt nach einer höchst komischen Auseinandersetzung zwischen beiden, das Stück mit der definitiven Verlobung derselben schließen, indem die beiderseitigen Eltern ihre Einwilligung geben.

15) s. unten A. 18.

16) Statt also im eigentlichen Sinne darzustellen, d. h. durch den menschlichen Willen bestimmte Ereignisse als gegenwärtig vor unsern Augen sich vollziehen zu lassen, fällt der dramatische Dichter gleichsam aus der Rolle, indem er zur Schilderung und Erzählung der Handlung übergeht.

17) Er wird von da an gewissermaßen stehende Figur der französischen Komödie, indem er als Grundzüge seines Charakters Feigheit, Blasirtheit, Eitelkeit und Beschränktheit in sich vereinigt.

18) Les Tromperies, Finesses et Subtilités de Maistre Pierre Pathelin, eine alte Posse in Versen, das Werk eines unbekannten Verfassers (vielleicht eines Pierre Blanchet aus Poitiers, 1459—1519) wurde durch eine Genossenschaft Pariser Advokaten um 1480 zum ersten Male aufgeführt. Diese trugen kein Bedenken, die Schwächen des eigenen Standes bloßzustellen, indem sie die Kniffe eines spitzbübischen Advokaten auf die Bühne brachten. Inhalt: Auf Anregung seiner Frau betrügt Pathelin, ein verarmter Advokat, einen Tuchhändler um sechs Ellen Tuch. Als dieser sein Geld fordert, stellt er sich krank. Derselbe Tuchhändler ist auch von seinem Schäfer um Wolle betrogen. Er verklagt denselben, allein der Schäfer hat Pathelin zu seinem Advokaten erwählt. Dieser befiehlt ihm vor Gericht auf alle Fragen „Bäh" zu antworten. Als die Verhandlung beginnt, und der Tuchhändler seinen Feind als Vertheidiger des Angeklagten sieht, wird er so verwirrt, daß er „Tuch" und „Wolle" stets verwechselt und deshalb zuletzt von dem Richter abgewiesen wird. Dem Pathelin gegenüber bleibt aber sodann der Schäfer, als er den Lohn für die Vertheidigung zahlen soll, ebenfalls bei seinem „Bäh" und entfernt sich schleunigst, als der Advokat die Polizei herbeiholen will.

Es verdiente ihn auch wegen der ungemeinen Lustigkeit und des guten Komischen, das aus der Handlung selbst und aus der Situation der Personen entspringet und nicht auf bloßen Einfällen beruhet. Brueys[19] gab ihm
64 eine neue Sprache und brachte es in die Form, in welcher es gegenwärtig aufgeführet wird. Herr Eckhof spielt den Patelin ganz vortrefflich.[20]

Den funfzehnten Abend (Dienstags den 12. Mai) ward Lessings Freigeist[21] vorgestellt.

---

19) **David Augustin Brueys** (in allen bisherigen Ausgaben der Dramaturgie falsch: Bruegs, erst Boxberger hat in s. Ausg. 1875 auf Grund der Cosack'schen Ausführung in Herrig's Archiv LI 1. S. 73 die richtige Schreibung wiederhergestellt) aus Aix, 1640—1723, und **Jean Palaprat** aus Toulouse, 1650—1721, deren sonstige eigene Stücke längst vergessen sind, ließen 1706 gemeinschaftlich den alten Pathelin in Prosa und drei Aufzügen wieder aufleben, indem sie ihn dem neuern Geschmacke anpaßten. In dieser Bearbeitung wird das Stück noch heute auf kleinern französischen Theatern gern gesehen. (Deutsche Uebersetzungen Lübeck, Donatius, 1762. 8° und Danzig, Wedel, 1762. 8°.) Inhaltlich unterscheidet sich der neuere Pathelin vom älteren besonders dadurch, daß eine Liebesintrigue hineingeflochten ist: Valer, der Sohn des Tuchhändlers, und Henriette, die Tochter des Advokaten, ebenso Agnelet, der Schäfer, und Colette, das Dienstmädchen Pathelin's, lieben sich. Das „Bäh"-sagen des Schäfers erklärt der Advokat vor Gericht als die Folge der Schläge, die jener von dem Tuchhändler bekommen hat, und Colette erzählt dann, daß der Schäfer an einer Operation, die durch die Mißhandlung nothwendig geworden wäre, gestorben sei. So wird dem dummen Tuchhändler die Einwilligung zur Vermählung der jungen Leute abgetrotzt, da er sonst des Todtschlags angeklagt werden soll. Die sechs Ellen Tuch erklärt der Advokat als Hochzeitsgeschenk.

20) Dagegen sagt Schröder (Meyer, Leben Schröder's II. 2. 16), daß Eckhof in dieser Rolle „mit dem zotenvollsten Hanswurst" gewetteifert habe.

21) Der Freigeist, ein Lustspiel Lessing's in fünf Aufzügen und Prosa, nach einem französischen Stücke des de l'Isle (s. St. XVIII. A. 12), „Les Caprices du Coeur et de l'Esprit", bereits 1749 verfertigt. Inhalt: Theophan, ein wackerer Geistlicher, und Adrast, der Freigeist, haben sich mit Lisidor's Töchtern verlobt: der erstere mit der sanften und frommen Juliane, Adrast mit der munteren und übermüthigen Henriette. Lisidor, einem gemüthlichen und philisterhaften Alten, gefallen beide Schwiegersöhne gleich gut, da er nur auf ihr Aeußeres sieht, ohne sie als sittliche Persönlichkeiten zu würdigen. Jeder der beiden Männer hat einen Bedienten, Theophan den einfältigen und frömmelnden Martin, Adrast den gaunerhaften Johann, beide „die wahren Bilder ihrer Herren von der häßlichsten Seite." Adrast, der in sehr zerrütteten Vermögensverhältnissen lebt und obwohl von Natur gut angelegt, doch mit eingebildetem Hasse alles verfolgt, was nicht Freigeist ist, weist alle Versuche Theophan's, seine Freundschaft zu gewinnen, zurück. Auch als Araspe, Theophan's Vetter und Adrast's Gläubiger, ankommt und letzterer fürchten muß, als leichtsinniger Schuldenmacher aus dem Hause gestoßen zu werden, lehnt er alle Anerbietungen Theophan's ab, obschon dieser seinen Verwandten bestimmt hat, ihm die abgelaufenen Wechsel Adrast's zur Vernichtung zu übergeben. Adrast bleibt feindselig, selbst als der großmüthige Theophan die Schuldbriefe vor den Augen des Hartnäckigen vernichtet. Mittlerweile zeigt sich in dem Verkehre Julianens und Henriettens untereinander wie mit ihren Verlobten immer mehr, daß jede den Bräutigam der Schwester liebt. Adrast hat inzwischen einen Wechsler veranlaßt, ihm das nöthige Geld für Araspe vorzuschießen.

Man kennet ihn hier unter dem Titel des beschämten Freigeistes, weil man ihn von dem Trauerspiele des Herrn von Brawe,[22] das eben diese Aufschrift führet, unterscheiden wollen. Eigentlich kann man wohl nicht sagen, daß derjenige beschämt wird, welcher sich bessert. Adrast ist auch nicht einzig und allein der Freigeist, sondern es nehmen mehrere Personen an diesem Charakter Theil. Die eitle, unbesonnene Henriette, der für Wahrheit und Irrthum gleichgültige Lisidor, der spitzbübische Johann, sind alles Arten von Freigeistern, die zusammen den Titel des Stücks erfüllen müssen. Doch was liegt an dem Titel? Genug, daß die Vorstellung alles Beifalls würdig war. Die Rollen sind ohne Ausnahme wohl besetzt, und besonders spielt Herr Böck[23] den Theophan mit alle dem freundlichen Anstande, den dieser Charakter erfordert, um dem endlichen Unwillen über die Hartnäckigkeit, mit

---

Doch nach eingehenden Erkundigungen über die Verhältnisse des Freigeistes will der Wucherer sein Wort zurücknehmen, und nur durch Theophan's Bürgschaft wird er wieder willig. Adrast erfährt dies letztere von ihm selbst, als er auch ihm gegenüber Theophan schilt. Mit gesteigertem Hasse wirft er dem großmüthigen Geistlichen auf's Neue vor, daß er alles dies nur thue, um ihn zu demüthigen. Da endlich reißt auch diesem die Geduld: mit harten Worten weist er Adrast auf das Unwürdige seines Benehmens hin und klärt ihn über Julianens und seine eigene Neigung, sowie über alle damit in Verbindung stehenden Handlungen auf. So beugt er den starren Sinn Adrast's. Dieser erkennt den ganzen Edelmuth Theophan's an; beide aber eilen zu Lisidor, der mit dem Tausche sich in seiner gleichgültigen Weise zufrieden giebt. Hingegen Frau Philene, die von dem Kammermädchen Lisette herbeigerufene Großmutter, stimmt, im Gegensatze zu ihrem Sohne Lisidor, aus Ueberzeugung und freudig zu, daß der fromme Geistliche Henriette bekomme, um sie zu erziehen, weil sie ohne alles tiefere Gefühl und inneren Halt zu sein scheint; Adrast aber soll sich mit Juliane vermählen, deren innige Frömmigkeit ihn bekehren wird.

22) **Joachim Wilhelm Freiherr von Brawe** (nicht Brave, wie L.-M.), geboren in Weißenfels 1738, gestorben 1758, gehört zu den jungen Talenten, die den herrschenden Geschmack verurtheilend, den Weg zum Bessern zu bahnen suchten. Mit seinem in Jamben geschriebenen „Beschämten Freigeist" bewarb er sich um den von Friedr. Nicolai, dem Begründer der Bibliothek der schönen Wissenschaften (s. St. I. A. 8) ausgesetzten Preis, mußte aber hinter Cronegk zurückstehen. Lessing selbst hat Brawe's Trauerspiele nach des Verfassers leider allzu frühem Tode herausgegeben und mit einer den Dichter sehr ehrenden Nachrede versehen. Inhalt: Clerdon, der von Henley wegen seines Glückes beneidet und dann verführt wurde, ist zum Wüstling und Freigeist geworden, hat sein Vermögen verschwendet, seinen Vater an den Bettelstab gebracht, sich mit seiner Geliebten Amalie entzweit und ist endlich entflohen. Amalie und ihr Bruder folgen ihm. Als sie die Nachricht von seines Vaters Tode ihm überbringen, wird er tief erschüttert. Aber der abscheuliche Henley weiß ihn durch immer neue Intriguen gegen Granville, Amaliens Bruder, dermaßen aufzubringen, daß Clerdon diesen zuletzt zum Zweikampf fordert und tödtlich verwundet. Der Sterbende vergiebt ihm, aber als Henley triumphirend dem innerlich Gebrochenen seinen teuflischen Plan enthüllt, übt dieser an ihm und sich selbst das Richteramt. Er tödtet den Verführer und dann sich selbst. — So endet das Schauerstück ohne Versöhnung.

23) derselbe, von dem St. V. A. 13 die Rede ist.

der ihn Adrast verkennet, und auf dem die ganze Katastrophe beruhet, dagegen abstechen zu lassen.

Den Beschluß dieses Abends machte das Schäferspiel[24] des Hrn. Pfeffels,[25] Der Schatz.

Dieser Dichter hat sich, außer diesem kleinen Stücke, noch durch ein anders, der Eremit,[26] nicht unrühmlich bekannt gemacht. In den Schatz hat er mehr Interesse zu legen gesucht, als gemeiniglich unsere Schäferspiele zu haben pflegen, deren ganzer Inhalt tändelnde Liebe ist. Sein Ausdruck ist nur öfters ein wenig zu gesucht und kostbar,[27] wodurch die ohnedem schon allzu verfeinerten Empfindungen ein höchst studirtes Ansehen bekommen, und zu nichts als frostigen Spielwerken des Witzes werden. Dieses gilt besonders von seinem Eremiten, welches ein kleines Trauerspiel sein soll, das man, anstatt der allzulustigen Nachspiele, auf rührende Stücke könnte folgen lassen. Die Absicht ist recht gut; aber wir wollen vom Weinen doch noch lieber zum Lachen, als zum Gähnen übergehen.

---

24) Schäferspiele, besonders als Nachspiele auf der Bühne damals noch immer beliebt, bilden eine besondere Art dramatischer Stücke, in denen die Hauptpersonen Schäfer sind. Eingeführt unter den Gräueln des dreißigjährigen Krieges, empfahl sich diese neue Gattung vor Allem durch den Widerspruch, der zwischen dem unschuldvollen, naiven Wesen der Schäfer und Schäferinnen und dem Zwang und der innerlichen Hohlheit und Unwahrheit des damaligen Hoflebens bestand.

25) **Gottlieb Konrad Pfeffel** (aus Kolmar im Elsaß, 1736—1809) bekannt als Fabel- und Epigrammendichter. Sein Schatz, der Frankfurt 1761. 8° im Druck erschienen sein soll, wird von J. F. Löwen in seiner „Geschichte des deutschen Theaters" (Schriften, IV. Th., Hamburg 1766) unter den sechs besten Schäferspielen aufgeführt, und auch J. H. Schmidt, Theorie der Poesie I., 1767 S. 289 rühmt „viele einzelne schöne Züge" in demselben, tadelt aber den Mangel an Handlung. Allein trotz aller Bemühungen (s. Vorwort) ist es den Herausgebern nicht möglich gewesen, dieses Stück aufzutreiben. Ein „Lustspiel", das unter demselben Titel 1768 (nachgedruckt?) anonym erschien, und von dem sich ein Exemplar auf der Straßburger Bibliothek befindet, entspricht zwar in vielen Beziehungen dem oben erwähnten Schäferspiele, erweckte jedoch nach Form und Inhalt zu große Bedenken gegen seine Aechtheit, als daß die Herausgeber sich entschließen konnten, dasselbe inhaltlich hier mitzutheilen. Vermuthlich ist das in Betracht kommende Schäferspiel nur eine dramatische Bearbeitung des Gedichtes, welches sich in Pfeffel's „Poetischen Versuchen", dritter Theil, Tübingen 1817. S. 36 befindet, wie ja auch „Die kranke Frau" von Gellert (s. St. XXII. A. 2) nur eine Dramatisirung eines früheren Gedichtes desselben Verfassers ist.

26) „Der Einsiedler." Trauerspiel in einem Act, Karlsruhe 1763. 8°. Inhalt: Theodor hat sich aus politischen Gründen (er hat den jungen übermüthigen Herrscher vom Throne stoßen und die Herrschaft an sich reißen wollen) mit seiner Familie in eine Einöde flüchten müssen. Nach dem Tode seiner Frau will er, da alle Nachrichten ausbleiben, seiner Tochter Seraphine ihre Abkunft entdecken. Da kehrt endlich der ausgesandte Diener mit einem jungen Grafen Adelskron zurück, der Seraphine zu seiner Gattin erhebt und Theodor seiner Einsamkeit entreißt.

27) kostbar hier, wie öfters bei Lessing (= franz. précieux) im Sinne von „geziert, gesucht."

Funfzehntes Stück.

Den 19. Juni 1767.

Den sechszehnten Abend (Mittwochs den 13. Mai) ward die Zaïre[1] 65
des Herrn von Voltaire aufgeführt.

„Den Liebhabern der gelehrten Geschichte, sagt der Herr von Voltaire,[2] wird es nicht unangenehm sein, zu wissen, wie dieses Stück entstanden. Verschiedene Damen hatten dem Verfasser vorgeworfen, daß in seinen Tra-

1) Zaïre, ein fünfactiges Trauerspiel in Versen, zum ersten Male aufgeführt am 13. August 1732. Inhalt: Unter den Christensklaven, die Orosman, Sultan von Jerusalem, an seinem Hofe hatte, befand sich Lusignan, der letzte christliche König von Jerusalem, mit seinen beiden Kindern Nerestan und Zaïre. Beide Kinder waren noch sehr jung in die Hände des Feindes gefallen, der sie vom Vater getrennt hatte und im Serail erziehen ließ, ohne daß irgend Jemand, auch sie selbst nicht eine Ahnung davon haben, daß sie Geschwister sind. Auch dem Vater waren die Kinder allmählich aus den Augen gekommen. Neun Jahre alt wird Nerestan von den Christen eingelöst und an den Hof Ludwig des Heiligen von Frankreich gebracht. Herangewachsen kehrt er nach Asien zurück und fällt nach einem unglücklichen Kampfe gegen die Ungläubigen wiederum in die Gewalt des Sultans, doch gestattet ihm dieser in Anerkennung seiner Tapferkeit nach Frankreich zurückzukehren, um für eine gewisse Anzahl von Christensklaven Lösegeld zu sammeln. Während seiner zweijährigen Abwesenheit erwirbt sich die zur blühenden Jungfrau herangereifte Zaïre die Zuneigung des Sultans, und dieser gelobt ihr, sie zu seiner alleinigen Gattin zu erheben. Ja, so sehr weiß er Zaïre zu bestricken, daß diese den durch eine Sklavin in sie gelegten christlichen Ideen untreu wird und sich dem Islam zuwendet. Nerestan kehrt mit dem versprochenen Lösegeld zurück und wählt aus der Zahl der Gefangenen unter andern auch Lusignan und Zaïre aus. Orosman verzichtet großmüthig auf das Lösegeld und giebt die zehnfache Zahl von Rittern frei unter der Bedingung, daß Lusignan und Zaïre bei ihm verbleiben. Da Nerestan indessen auch auf der Auslieferung dieser besteht, so wird er des Landes verwiesen. Auf Zaïrens Verwendung schenkt Orosman jedoch auch Lusignan noch die Freiheit. Bevor letzterer indessen mit Nerestan und den anderen Rittern von dannen zieht, entdeckt er durch einen Schmuck, den Zaïre von ihrer Mutter an sich trägt, und durch eine Narbe auf Nerestan's Brust, daß jene seine Tochter, dieser sein Sohn ist. Seine Freude über diese Entdeckung wird jedoch wesentlich dadurch getrübt, daß Zaïre dem Glauben ihrer Väter untreu geworden ist. Sie muß ihm den Eid leisten, wieder Christin werden zu wollen. Die Vermählung steht bevor. Zaïre, höchst aufgeregt, schwankt zwischen ihrer Liebe zu Orosman und ihrer Pflicht gegen den Vater. Ihr Schwanken macht den Sultan mißtrauisch und zugleich eifersüchtig, und er verbietet den Christen den Zutritt zum Serail. Da wird ihm ein Brief hinterbracht, in welchem Nerestan seine Schwester um eine Unterredung bittet. Um sich Gewißheit zu verschaffen, läßt der Sultan den Brief an Zaïre gelangen und findet sich zur bestimmten Stunde an dem angegebenen Orte ein. Als die Beiden erscheinen, stürzt er sich aus dem Versteck hervor und ersticht Zaïre. Eben will er auch an Nerestan Rache nehmen, da erfährt er, daß dieser der Bruder der Getödteten sei. In seinem Schmerze giebt er sich selbst den Tod, nachdem er zuvor noch den Befehl erlassen, daß sämmtliche Christen ungefährdet in die Heimath zu entlassen seien.

2) in der Ankündigung der Kehler Ausgabe.

gödien nicht genug Liebe wäre. Er antwortete ihnen, daß seiner Meinung nach die Tragödie auch eben nicht der schicklichste Ort für die Liebe sei; wenn sie aber doch mit aller Gewalt verliebte Helden haben müßten, so wolle er ihnen welche machen, so gut als ein anderer. Das Stück ward in achtzehn Tagen vollendet und fand großen Beifall. Man nennt es zu Paris ein christliches Trauerspiel, und es ist oft anstatt des Polyeukts[3] vorgestellet worden."

Den Damen haben wir also dieses Stück zu verdanken, und es wird noch lange das Lieblingsstück der Damen bleiben. Ein junger feuriger Monarch, nur der Liebe unterwürfig; ein stolzer Sieger, nur von der Schönheit besiegt; ein Sultan ohne Polygamie; ein Serraglio,[4] in den freien zugänglichen Sitz einer unumschränkten Gebieterin verwandelt; ein verlassenes Mädchen, zur höchsten Staffel des Glücks durch nichts als ihre schönen Augen erhöhet; ein Herz, um das Zärtlichkeit und Religion streiten, das sich zwischen seinen Gott und seinen Abgott theilet, das gern fromm sein möchte, wenn es nur nicht aufhören sollte zu lieben; ein Eifersüchtiger, der sein Unrecht erkennet und es an sich selbst rächet: wenn diese schmeichelnde Ideen das schöne Geschlecht nicht bestechen, durch was ließe es sich denn bestechen?

Die Liebe selbst hat Voltairen die Zaïre diktirt, sagt ein Kunstrichter[5] artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen; und das Romeo und Julie[6] vom Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zaïre ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken; aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen
66 Vortheile, die sie darin gewinnet, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire verstehet, wenn ich so sagen darf, den Kanzeleistil der Liebe vortrefflich; das ist diejenige

---

3) über den Polyeukt des Corneille s. St. II. A. 8.

4) Serraglio (ital. von serrare einschließen), franz. sérail, hat das persische serâi d. h. Palast (des Sultans) in sich aufgenommen und bezeichnet so gewöhnlich den Frauenpalast des Sultans, den Harem.

5) Welchen Kunstrichter Lessing hier im Auge hat, dürfte sich schwer feststellen lassen, da das angezogene Urtheil damals das allgemein herrschende war, ja bei den Franzosen sogar bis in die neueste Zeit sich erhalten hat.

6) Die Shakespeare'sche Tragödie Romeo und Julie stellt auf Grund eines historischen Vorfalls in durchsichtiger Anlage der Handlung die Geschichte zweier Liebenden dar, die, aus feindlich sich entgegenstehenden Familien stammend, durch die stürmisch wilde Ausschließlichkeit ihrer Leidenschaft zu Grunde gehen.

Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das behutsamste und gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin[7] und bei dem kalten Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzelist weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwohl Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben.

Von der Eifersucht läßt sich ungefähr eben das sagen. Der eifersüchtige Orosman spielt gegen den eifersüchtigen Othello[8] des Shakespeare eine sehr kahle Figur. Und doch ist Othello offenbar das Vorbild des Orosman gewesen. Cibber[9] sagt, Voltaire habe sich des Brandes bemächtiget, der den tragischen Scheiterhaufen des Shakespeare in Gluth gesetzt. Ich hätte gesagt: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen; und noch dazu eines, der mehr dampft als leuchtet und wärmet. Wir hören in dem Orosman einen Eifersüchtigen reden, wir sehen ihn die rasche That eines Eifersüchtigen begehen; aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wußten. Othello hingegen ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei; da können wir alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden.

Aber ist es denn immer Shakespeare, werden einige meiner Leser fragen, immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat als die Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht lesen. — Ich ergreife diese Gelegenheit, das Publikum an etwas zu erinnern, das es vorsätzlich vergessen zu wollen scheinet. Wir haben eine Uebersetzung vom Shakespeare. Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich schon mehr darum. Die Kunstrichter haben viel Böses davon gesagt. Ich hätte große Lust, sehr

---

7) Sophistin (griech.) im Sinne einer, die ihre Scheinweisheit für die wahre Weisheit, ihre Scheintugend für die wahre Tugend ausgiebt.

8) In furchtbarem Gegensatz zur reinen selbstvergessenen Liebe in „Romeo und Julie" führt Shakespeare uns im Othello die vergiftete selbstmörderische Liebe vor und zeigt uns, wie ein kalt berechnender Bösewicht das ganze Lebensglück zweier Liebenden ohne genügendes Motiv lediglich dadurch zu Grunde richtet, daß er im Herzen des kurzsichtig redlichen Mannes Eifersucht erregt und diesen Zug um Zug zur blutdürstigen Bestie macht.

9) **Colley Cibber** (aus London, 1671—1757) bekannter Dramatiker und Schauspieler, der sich um die Läuterung des sittlichen Gefühls nicht geringe Verdienste erwarb. Die Lessing vorschwebenden Verse, welche er selbst in einer Anmerkung mittheilt, lauten:

From English Plays Zara's French author fir'd
Confess'd his Muse, beyond herself, inspir'd,
From rack'd Othello's rage he rais'd his style
And snatch'd the brand, that lights this tragic pile.

viel Gutes davon zu sagen. Nicht, um diesen gelehrten Männern zu wider-
67 sprechen; nicht, um die Fehler zu vertheidigen, die sie darin bemerkt haben: sondern weil ich glaube, daß man von diesen Fehlern kein solches Aufheben hätte machen sollen. Das Unternehmen war schwer; ein jeder anderer als Herr Wieland[10] würde in der Eil noch öftrer verstoßen und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er uns den Shakespeare geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen, daß wir nothwendig eine bessere Uebersetzung haben müßten.

Doch wieder zur Zaïre. Der Verfasser brachte sie im Jahre 1733 auf die Pariser Bühne; und drei Jahre darauf ward sie ins Englische übersetzt und auch in London auf dem Theater in Drury-Lane[11] gespielt. Der Uebersetzer war Aaron Hill[12], selbst ein dramatischer Dichter, nicht von der schlechtesten Gattung. Voltaire fand sich sehr dadurch geschmeichelt, und was er in dem ihm eigenen Tone der stolzen Bescheidenheit in der Zuschrift seines Stücks an den Engländer Fackener,[13] davon sagt, verdient gelesen zu werden. Nur muß man nicht alles für vollkommen so wahr annehmen, als er es ausgiebt. Wehe dem, der Voltairens Schriften überhaupt nicht mit dem skeptischen[14] Geiste lieset, in welchen er einen Theil derselben geschrieben hat!

Er sagt z. E. zu seinem englischen Freunde: „Eure Dichter hatten eine Gewohnheit, der sich selbst Addison(*)[15] unterworfen; denn Gewohnheit ist so

(*) Le plus sage de vos écrivains, setzt Voltaire hinzu. Wie wäre das wohl recht zu übersetzen? Sage heißt weise: aber der weiseste unter den englischen Schriftstellern,

10) **Christoph Martin Wieland** (aus Oberholzheim bei Biberach, 1733—1813), der bekannte Dichter des Oberon. Seine Uebersetzung des Shakespeare erschien 1762—1766 und umfaßt im Ganzen 28 Stücke.

11) Drury-Lane (L.-M. falsch: Dury) ist ein Stadtviertel in London. Das dort befindliche Theater wurde bereits unter Jakob I. (reg. von 1603 bis 1625) errichtet. Die Mitglieder hießen „Diener Sr. Majestät“ und erhielten alljährlich zehn Ellen Scharlachtuch nebst Tressen. Von 1711 an war Cibber Mitdirector dieses Theaters.

12) **Aaron Hill** (aus London, 1685—1749), dramatischer Dichter, übersetzt außer der Zaïre auch die Alzire und Merope des Voltaire. Seine erste eigene Tragödie war bereits 1709 zur Aufführung gelangt.

13) Falkener (nicht Fackener wie Lessing auf Grund einer älteren Voltaireausgabe schrieb), Freund Voltaire's, ursprünglich Kaufmann, später Gesandter in Konstantinopel.

14) skeptisch (griech.) = zweifelnd, prüfend.

15) **Joseph Addison** (aus Milston in Wiltshire, 1672—1719), der Verfasser des mit ungeheuerem Beifall 1713 aufgenommenen Trauerspiels Cato. Jedoch muß dieser Beifall mehr der Wirkung eines politischen Interesses als des Werthes des im Uebrigen schwachen und frostigen Stückes zugeschrieben werden. Addison's prosaische Aufsätze aber zeichnen sich durch musterhaften Stil aus.

als Vernunft und Gesetz. Diese gar nicht vernünftige Gewohnheit bestand darin, daß jeder Akt mit Versen beschlossen werden mußte, die in einem ganz andern Geschmacke waren als das Uebrige des Stücks; und nothwendig mußten diese Verse eine Vergleichung enthalten. Phädra, indem sie abgeht, vergleicht sich sehr poetisch mit einem Rehe, Cato mit einem Felsen und Cleopatra mit Kindern, die so lange weinen, bis sie einschlafen.[16] Der Uebersetzer der Zaïre ist der erste, der es gewagt hat, die Rechte der Natur 68
gegen einen von ihr so entfernten Geschmack zu behaupten. Er hat diesen Gebrauch abgeschafft; er hat es empfunden, daß die Leidenschaft ihre wahre Sprache führen und der Poet sich überall verbergen müsse, um uns nur den Helden erkennen zu lassen."

Es sind nicht mehr als nur drei Unwahrheiten in dieser Stelle; und das ist für den Herrn von Voltaire eben nicht viel. Wahr ist es, daß die Engländer, vom Shakespeare an, und vielleicht auch von noch länger her, die Gewohnheit gehabt, ihre Aufzüge in ungereimten Versen mit ein Paar gereimten Zeilen zu enden. Aber daß diese gereimten Zeilen nichts als Vergleichungen enthielten, daß sie nothwendig Vergleichungen enthalten müssen, das ist grundfalsch; und ich begreife gar nicht, wie der Herr von Voltaire einem Engländer, von dem er doch glauben konnte, daß er die tragischen Dichter seines Volkes auch gelesen habe, so etwas unter die Nase sagen können. Zweitens ist es nicht an dem, daß Hill in seiner Uebersetzung der Zaïre von dieser Gewohnheit abgegangen. Es ist zwar beinahe nicht glaublich, daß der Herr von Voltaire die Uebersetzung seines Stücks nicht genauer sollte angesehen haben als ich oder ein anderer. Gleichwohl muß es so sein. Denn so gewiß sie in reimfreien Versen ist, so gewiß schließt sich auch jeder Act mit zwei oder vier gereimten Zeilen. Vergleichungen enthalten sie freilich nicht; aber, wie gesagt, unter allen dergleichen gereim-

wer würde den Addison dafür erkennen? Ich besinne mich, daß die Franzosen auch ein Mädchen sage nennen, dem man keinen Fehltritt, so keinen von den groben Fehltritten, vorzuwerfen hat. Dieser Sinn dürfte vielleicht hier passen. Und nach diesem könnte man ja wohl gerade zu übersetzen: Addison, derjenige von euern Schriftstellern, der uns harmlosen, nüchternen Franzosen am nächsten kommt.

---

16) Unter der Phädra kann nicht das von Eduard Smith (starb 1710) verfaßte Stück (III. Aufl. 1719), unter dem Cato nicht, wie man glauben möchte, der des Addison, unter der Cleopatra auch nicht die des Dryden verstanden sein, da die betr. Vergleiche sich in diesen Stücken nicht finden. Nach den eifrigsten Nachforschungen mußten die Herausgeber sich mit diesem negativen Resultat zufrieden geben und die Frage unentschieden lassen, ob Voltaire hier untergeordnete, jetzt vergessene Stücke im Auge gehabt oder nicht vielmehr obige Beispiele sich selbst gebildet hat. Ersteres ist ebenso möglich, wie letzteres bei der oft leichtfertigen Art Voltaire's (man vergl., was Lessing im Texte über ihn sagt!) glaublich.

ten Zeilen mit welchen Shakespeare und Johnson[17] und Dryden und Lee[18] und Otway[19] und Rowe[20] und wie sie alle heißen, ihre Aufzüge schließen, sind sicherlich hundert gegen fünfe, die gleichfalls keine enthalten. Was hatte denn Hill also besonders? Hätte er aber auch wirklich das Besondere gehabt, das ihm Voltaire leihet, so wäre doch drittens das nicht wahr, daß sein Beispiel von dem Einflusse gewesen, von dem es Voltaire sein läßt. Noch bis diese Stunde erscheinen in England eben so viel, wo nicht noch mehr Trauerspiele, deren Akte sich mit gereimten Zeilen enden, als die es nicht thun. Hill selbst hat in keinem einzigen Stücke, deren er doch verschiedene noch nach der Uebersetzung der Zaïre gemacht, sich der alten Mode gänzlich entäußert. Und was ist es denn nun, ob wir zuletzt Reime hören oder keine? Wenn sie da sind, können sie vielleicht dem Orchester noch nutzen, als Zeichen nehmlich, nach den Instrumenten zu greifen, welches Zeichen auf diese Art weit schicklicher aus dem Stücke selbst abgenommen würde, als daß es die Pfeife oder der Schlüssel giebt.[21]

---

17) **Samuel Johnson** (seltner Jonson) aus Litchfield in Staffordshire, 1709—1784, einer der größten englischen Gelehrten, Satiriker und Kunstrichter, könnte hier nur wegen seines 1749 mit geringem Beifalle aufgeführten Trauerspiels „Irene" in Betracht kommen. Gemeint ist von Lessing daher vielmehr **Ben**(jamin) **Jonson** (seltener Johnson) aus London, 1573—1637, der durch seine erbitterte Fehde gegen Shakespeare, sowie durch ungefähr 18 Dramen, eine Menge Sing- oder Maskenspiele ungerechnet, das englische Schauspiel nach dem Muster der Alten auszubilden strebte.

18) **Nathanael Lee,** Sohn eines Geistlichen aus Hertfordshire, geb. 1657, starb noch nicht 35 Jahre alt eines kläglichen Todes. Ein bedeutendes dramatisches Talent, dem es jedoch nicht gelungen, sich zu wirklicher Kunstschönheit durchzuringen. Er schrieb im Ganzen elf Tragödien, in denen er besonders glücklich im Ausdruck der zärtlichen Leidenschaften war.

19) **Thomas Otway** (aus Trotting in der Grafschaft Sussex, 1651—1685) wird in der von Nicolai 1756 verfaßten, dann aber in Lessing's Werke aufgenommenen Abhandlung: „Geschichte der englischen Schaubühne" folgendermaßen charakterisirt: „In seinen Lustspielen ist er allzu wild und unzüchtig. Aber in seinen Trauerspielen ist er so rührend und zeigt sich als einen so großen Meister über das Herz und die Leidenschaften seiner Zuhörer, daß er unter den alten und neuen dramatischen Dichtern nur sehr wenige seinesgleichen hat."

20) **Nicholas Rowe** (aus Bideford in Devonshire, 1673—1718), Herausgeber Shakespeare's und Verfasser mehrerer Tragödien, in welchen durch den ausschließlich moralisirenden Inhalt die Poesie fast erstickt ist.

21) Das jetzt übliche Zeichen mit der Glocke war demnach damals noch nicht in Gebrauch.

Sechzehntes Stück.

Den 23. Juni 1767.

Die englischen Schauspieler waren zu Hills Zeiten ein wenig sehr 69
unnatürlich; besonders war ihr tragisches Spiel äußerst wild und übertrieben; wo sie heftige Leidenschaften auszudrücken hatten, schrien und gebehrdeten sie sich als Besessene; und das Uebrige tönten sie in einer steifen, strotzenden Feierlichkeit daher, die in jeder Silbe den Komödianten verrieth. Als er daher seine Uebersetzung der Zaïre aufführen zu lassen bedacht war, vertraute er die Rolle der Zaïre einem jungen Frauenzimmer, das noch nie in der Tragödie gespielt hatte. Er urtheilte so: dieses junge Frauenzimmer hat Gefühl und Stimme und Figur und Anstand; sie hat den falschen Ton des Theaters noch nicht angenommen; sie braucht keine Fehler erst zu verlernen; wenn sie sich nur ein Paar Stunden überreden kann, das wirklich zu sein, was sie vorstellet, so darf sie nur reden, wie ihr der Mund wirklich gewachsen, und alles wird gut gehen. Es ging auch; und die Theaterpedanten, welche gegen Hillen behaupteten, daß nur eine sehr geübte, sehr erfahrene Person einer solchen Rolle Genüge leisten könne, wurden beschämt. Diese junge Aktrice war die Frau des Komödianten Colley Cibber,[1] und der erste Versuch in ihrem achtzehnten Jahre ward ein Meisterstück. Es ist merkwürdig, daß auch die französische Schauspielerin, welche die Zaïre zuerst spielte, eine Anfängerin war. Die junge reizende Mademoiselle Gossin[2] ward auf einmal dadurch berühmt, und selbst Vol-

---

1) Die hier erwähnte **Cibber** kann nicht die Frau von Colley Cibber sein, da diese damals schon Mutter eines verheiratheten Sohnes war. Voltaire spricht in seiner Vorrede von einer „Mademoiselle“ Cibber, eine Bezeichnung, welche früher auch von Frauen der mittleren Stände gebraucht wurde. — Es war vielmehr die Frau des jungen Theophilus Cibber (als Schauspieler berühmt, 1703—1757) Susanna Maria geb. Arne, die 1716 geboren, damals als junge Frau zum ersten Male auftrat, nachdem sie 1734 den jungen Cibber geheirathet hatte. Später ließ sie sich aber wieder von ihm scheiden, um lediglich ihrer Kunst zu leben.

2) **Jeanne Catherine** (nach Andern **Marie Madeleine**) **Gaussin** oder **Gaussem**, (aber nicht Gossin, wie Lessing nach einer älteren Voltaireausgabe schrieb), war die Tochter eines Lakaien. Durch Kunst und natürliche Anlagen wohl vorbereitet, betrat sie im 17. Lebensjahre 1731 in Lille zum ersten Male die Bühne und fand einen so außerordentlichen Beifall, daß sie sofort nach Paris an das erste Theater der Monarchie berufen wurde. Dort lernte Voltaire sie kennen, und von ihren Anlagen bezaubert, übertrug er ihr die Rolle der Zaïre. Sie spielte dieselbe so meisterhaft, daß der Dichter bescheiden genug ihrem Spiel, vor Allem aber ihren „großen schwarzen Augen“ den Erfolg des Stückes beimaß und eine Lob- und Dankepistel ihr widmete, die der Ausgabe seiner Zaïre vorgedruckt ward. „Ihre Figur,“ sagt der berühmte Literarhistoriker Laharpe, „ihr Blick, ihr Organ, Alles war bei ihr wie geschaffen für den Ausdruck der Zärtlichkeit; sie hatte Thränen in der Stimme:

taire ward so entzückt über sie, daß er sein Alter recht kläglich bedauerte.[3]

Die Rolle des Orosman hatte ein Anverwandter des Hill übernommen, der kein Komödiant von Profession, sondern ein Mann von Stande war. Er spielte aus Liebhaberei und machte sich nicht das geringste Bedenken, öffentlich aufzutreten, um ein Talent zu zeigen, das so schätzbar als irgend ein anders ist. In England sind dergleichen Exempel von angesehenen Leuten, die zu ihrem bloßen Vergnügen einmal mitspielen, nicht selten. „Alles, was uns dabei befremden sollte, sagt der Herr von Voltaire,[4] ist dieses, daß es uns befremdet. Wir sollten überlegen, daß alle Dinge in der Welt von der Gewohnheit und Meinung abhangen. Der französische Hof hat ehedem auf dem Theater mit den Opernspielern getanzt; und man hat weiter nichts besonders dabei gefunden, als daß diese Art von Lustbarkeit aus der Mode gekommen. Was ist zwischen den beiden Künsten für ein Unterschied, als daß die eine über die andere eben so weit erhaben ist, als es Talente, welche vorzügliche Seelenkräfte erfodern, über bloß körperliche Fertigkeiten sind?“

Ins Italienische hat der Graf Gozzi[5] die Zaïre übersetzt; sehr genau und sehr zierlich; sie stehet in dem dritten Theile seiner Werke. In welcher Sprache können zärtliche Klagen rührender klingen als in dieser? Mit der einzigen Freiheit, die sich Gozzi gegen das Ende des Stücks genommen, wird man schwerlich zufrieden sein. Nachdem sich Orosman erstochen, läßt ihn Voltaire nur noch ein Paar Worte sagen, uns über das Schicksal des Nerestan zu beruhigen. Aber was thut Gozzi? Der Italiener fand es ohne Zweifel zu kalt, einen Türken so gelassen wegsterben zu lassen. Er legt also dem Orosman noch eine Tirade in den Mund, voller Ausrufungen, voller Winseln und Verzweiflung. Ich will sie der Seltenheit halber unter den Text setzen. (*)

(*) Das Todesgrausen, das durch alle meine Adern rinnt, es ist nicht Schmerz genug, dich, reine Seele, zu versöhnen. Du trotzig, unbarmherzig und elendes Herz, zahl'

Elle avait des larmes dans la voix!" ein Ausdruck, der seitdem sprichwörtlich geworden ist. Ueber dreißig Jahre gehörte die Gaussin der Pariser Bühne an. Erst 1763 zog sie sich vom Theater zurück und starb im Juni 1767.

3) am Schlusse der erwähnten Epistel.

4) in seinem zweiten Briefe an Falkener.

5) **Graf Gasparo Gozzi** (aus Venedig, 1713—1786, der älteste Bruder des berühmten Carlo Gozzi, 1722—1806, des Verfassers der durch die Schiller'sche Bearbeitung uns Deutschen bekannt gewordenen „Turandot, Prinzessin von China") hatte, durch die Sorge um den Unterhalt einer zahlreichen Familie genöthigt, aus seiner früheren Liebhaberei für die Poesie und die schönen Wissenschaften einen Broterwerb machen müssen und bereits 1758 eine Sammlung seiner poetischen und prosaischen Werke in 6 Bdn. veranstaltet. Die fünf ersten Bände dieser Ausgabe enthalten die dramatischen Arbeiten, darunter die „Zaira". Den letzten Band füllen die prosaischen Werke.

Es ist doch sonderbar, wie weit sich hier der deutsche Geschmack von dem welschen entfernet! Dem Welschen ist Voltaire zu kurz, uns Deutschen ist er zu lang. Kaum hat Orosman gesagt „verehret und gerochen,"[6] kaum hat er sich den tödtlichen Stoß beigebracht, so lassen wir den Vorhang niederfallen. Ist es denn aber auch wahr, daß der deutsche Geschmack dieses so haben will? Wir machen dergleichen Verkürzung mit mehrern Stücken: aber warum machen wir sie? Wollen wir denn im Ernst, daß sich ein 71
Trauerspiel wie ein Epigramm schließen soll? Immer mit der Spitze des Dolchs, oder mit dem letzten Seufzer des Helden? Woher kömmt uns gelassenen, ernsten Deutschen die flatternde Ungeduld, sobald die Execution vorbei, durchaus nun weiter nichts hören zu wollen, wenn es auch noch so wenige, zur völligen Rundung des Stücks noch so unentbehrliche Worte wären? Doch ich forsche vergebens nach der Ursache einer Sache, die nicht ist. Wir hätten kalt Blut genug, den Dichter bis ans Ende zu hören, wenn es uns der Schauspieler nur zutrauen wollte. Wir würden recht gern die letzten Befehle des großmüthigen Sultans vernehmen; recht gern die Bewunderung und das Mitleid des Nerestan noch theilen: aber wir sollen nicht. Und warum sollen wir nicht? Auf dieses warum weiß ich kein darum. Sollten wohl die Orosmansspieler daran Schuld sein? Es wäre begreiflich genug, warum sie gern das letzte Wort haben wollten. Erstochen und geklatscht! Man muß Künstlern kleine Eitelkeiten verzeihen.

Bei keiner Nation hat die Zaïre einen schärfern Kunstrichter gefunden als unter den Holländern. Friedrich Duim,[7] vielleicht ein Anverwandter des berühmten Akteurs dieses Namens auf dem Amsterdamer Theater,[8] fand

Strafe für das schreckliche Vergehen. Grausame Hand, — o Gott — Hand, die gefärbt du bist von der Geliebten Blut, — wo hast den Mordstahl du? — Noch einmal mitten in die Brust — Weh, wo ist der Dolch? Die scharfe Spitze — — Finsterniß und Nacht umhüllen rings mich — — Warum nicht kann ich all' mein Blut gleich lassen? Ja doch, ich lass' es ganz; Seele mein, wo bist du? — Ich kann nicht mehr, — o Gott, ich kann nicht. — Ich möchte — dich sehen — die Sinne schwinden mir, ich sterbe, o Gott! (Uebersetzt v. d. H.)

---

6) Deutsche Uebersetzung (von Joh. Joachim Schwabe im II. Bd. der Gottsched'schen Schaubühne) der Worte Voltaire's: „Dis que je l'adorais et que je l'ai vengé," ganz am Ende des Stückes. Dieselben sind an Nerestan gerichtet.

7) **Frederik Duim** (auch **Duym**) in Amsterdam 1674 geboren, war einer von den „fruchtbaren Dichtern, deren Werke man zuweilen in die Hand nimmt, um zu sehen, wie man es nicht machen muß." Dabei hatte er aber einen solchen Dünkel von sich, daß er eine Haltung annahm, als wollte er Voltaire den Lorbeer streitig machen. Das Jahr seines Todes ist nicht bekannt, doch existirt von ihm ein Bild, das ihn im 77. Jahre darstellt. Von seinen zahlreichen Theaterstücken wurde keins auf der Amsterdamer Bühne aufgeführt.

8) **Isaak Duim**, wahrscheinlich der Sohn des vorigen, berühmter Schauspieler in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, sowohl im Lust-, wie im Trauerspiel ausgezeichnet.

7*

so viel daran auszusetzen, daß er es für etwas kleines hielt, eine bessere zu machen. Er machte auch wirklich eine — andere, (*) in der die Bekehrung der Zaïre das Hauptwerk ist, und die sich damit endet, daß der Sultan über seine Liebe sieget und die christliche Zaïre mit aller der Pracht in ihr Vaterland schicket, die ihrer vorgehabten Erhöhung gemäß ist; der alte Lusignan stirbt vor Freuden. Wer ist begierig, mehr davon zu wissen? Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist dieser, daß er uns kalt läßt; er interessire uns und mache mit den kleinen mechanischen Regeln, was er will. Die Duime können wohl tadeln, aber den Bogen des Ulysses müssen sie nicht selber spannen wollen.[9] Dieses sage ich darum, weil ich nicht gern zurück von der mißlungenen Verbesserung auf den Ungrund der Kritik geschlossen wissen möchte. Duims Tadel ist in vielen Stücken ganz gegründet; besonders hat er die Unschicklichkeiten, deren sich Voltaire in Ansehung des Orts schuldig macht, und das Fehlerhafte in dem nicht genugsam motivirten Auftreten und Abgehen der Personen, sehr wohl angemerkt. Auch ist ihm die Ungereimtheit der sechsten Scene im dritten
72 Akte nicht entgangen. „Orosman, sagt er, kömmt, Zaïren in die Moschee abzuholen; Zaïre weigert sich, ohne die geringste Ursache von ihrer Weigerung anzuführen; sie geht ab, und Orosman bleibt als ein Laffe (als eenen lafhartigen) stehen. Ist das wohl seiner Würde gemäß? Reimet sich das wohl mit seinem Charakter? Warum dringt er nicht in Zaïren sich deutlicher zu erklären? Warum folgt er ihr nicht in das Serraglio? Durfte er ihr nicht dahin folgen?" — Guter Duim! wenn sich Zaïre deutlicher erkläret hätte, wo hätten denn die andern Akte sollen herkommen? Wäre nicht die ganze Tragödie darüber in die Bilze gegangen?[10] — Ganz Recht! auch die zweite Scene des dritten Akts ist eben so abgeschmackt: Orosman kömmt wieder zu Zaïren; Zaïre geht abermals, ohne die geringste nähere Erklärung ab, und Orosman, der gute Schlucker (dien goeden hals) tröstet sich desfalls in einer Monologe. Aber, wie gesagt, die Verwickelung oder Ungewißheit mußte doch bis zum fünften Aufzuge hinhalten; und wenn die ganze Katastrophe an einem Haare hängt, so hängen mehr wichtige Dinge in der Welt an keinem stärkern.

Die letzterwähnte Scene ist sonst diejenige, in welcher der Schauspieler, der die Rolle des Orosman hat, seine feinste Kunst in alle dem beschei-

(*) Zaïre, bekeerde Turkinne. Treurspel. Amsterdam 1745.

---

9) Der Bogen des Ulysses besaß (nach Homer's Odyssee Ges. 21) die Eigenschaft, daß nur Ulysses selbst im Stande war, ihn zu spannen. Lessing will also sagen: Menschen, wie Duim, sollen sich nicht an etwas wagen, was nur das Genie vermag.

10) „in die Bilze (besser: „Pilze") gehen", in übertragener Bedeutung soviel als verloren gehen. Bekanntlich wachsen die Pilze so schnell, daß der, welcher sie absuchen will, ewig dabei bleiben kann.

denen Glanze zeigen kann, in dem sie nur ein eben so feiner Kenner zu empfinden fähig ist. Er muß aus einer Gemüthsbewegung in die andere übergehen, und diesen Uebergang durch das stumme Spiel so natürlich zu machen wissen, daß der Zuschauer durchaus durch keinen Sprung, sondern durch eine zwar schnelle, aber doch dabei merkliche Gradation mit fortgerissen wird. Erst zeiget sich Orosman in aller seiner Großmuth willig und geneigt Zaïren zu vergeben, wann ihr Herz bereits eingenommen sein sollte, falls sie nur aufrichtig genug ist, ihm länger kein Geheimniß davon zu machen. Indem erwacht seine Leidenschaft aufs neue, und er fodert die Aufopferung seines Nebenbuhlers. Er wird zärtlich genug, sie unter dieser Bedingung aller seiner Huld zu versichern. Doch da Zaïre auf ihrer Unschuld bestehet, wider die er so offenbare Beweise zu haben glaubet, bemeistert sich seiner nach und nach der äußerste Unwille. Und so geht er von dem Stolze zur Zärtlichkeit, und von der Zärtlichkeit zur Erbitterung über. Alles, was Remond de Sainte Albine in seinem Schauspieler[11] hierbei beobachtet wissen will, leistet Herr Eckhof auf eine so vollkommene Art, daß man glauben 73
sollte, er allein könne das Vorbild des Kunstrichters gewesen sein.

---

11) Le Comédien. Ouvrage divisé en deux Parties; par M. Remond de Sainte Albine, erschien 1747 zu Paris auf zwanzig Bogen in Octav, von Lessing auszugsweise übersetzt in der „Theatralischen Bibliothek" 1754 (L.-M. IV S. 223—254). Die oben erwähnte Stelle (Original: Partie II. Chap. X. p. 209) wird von Lessing a. a. O. S. 245 f. folgendermaßen wiedergegeben: „Ein dramatischer Dichter, welcher seine Kunst verstehet, läßt die Zuschauer mit Fleiß nicht merken, wohin er sie führen will. Der Schauspieler muß sich hierinne nach dem Verfasser richten, und muß uns das letzte nicht eher sehen lassen, als bis wir eben darauf kommen sollen. Allein, wie wir das, was uns vorbehalten wird, nicht gern errathen mögen, so mögen wir auch ebenso wenig uns gern betriegen lassen. Es ist uns lieb, wenn wir das zu sehen bekommen, was wir nicht erwarteten, allein mißvergnügt sind wir, wenn man uns etwas anders hat erwarten lassen als das, was wir sehen. Dieses erläutert dann der Verfasser durch eine Stelle." — Dann weiter: „Das stufenweise Steigen besteht darinne, daß sich die heftigste Bewegung immer nach und nach entwickle, welches ebenso nothwendig als die Vorbereitung ist, weil jeder Eindruck, welcher nicht zunimmt, nothwendig abnimmt. Die fernere Folge der angeführten Stelle — muß auch dieses erläutern. — — Was aber die Verbindung verschiedener Bewegungen, besonders diejenigen, welche einander vernichten, anbelangt, so wird die Stelle aus der Zaïre zum Muster angeführt, wo Orosman bald Muth, bald Liebe und bald Verachtung gegen den unschuldigen Gegenstand seines Verdachtes äußert. Ich müßte sie ganz hersetzen, wenn ich mehr davon anführen wollte."

Siebzehntes Stück.

Den 26. Juni 1767.

Den siebzehnten Abend (Donnerstags den 14. Mai) ward der Sidney, vom Gresset,[1] aufgeführet.

Dieses Stück kam im Jahre 1745 zuerst aufs Theater. Ein Lustspiel wider den Selbstmord, konnte in Paris kein großes Glück machen. Die Franzosen sagten: es wäre ein Stück für London. Ich weiß auch nicht; denn die Engländer dürften vielleicht den Sidney ein wenig unenglisch finden; er geht nicht rasch genug zu Werke; er philosophirt, ehe er die That begeht, zu viel, und nachdem er sie begangen zu haben glaubt, zu wenig; seine Reue könnte schimpflicher Kleinmuth scheinen; ja sich von einem französischen

1) **Jean Baptiste Louis Gresset** (aus Amiens, 1709—1777) ist am bekanntesten durch seine liebliche in Versen geschriebene Erzählung Vert-Vert, deren Inhalt die Abenteuer eines in einem Nonnenkloster erzogenen, dann aber unter wüsten Matrosen verwilderten Papageies bilden. Unter seinen Lustspielen ist das beste „Der Nichtswürdige“ (Le Méchant in fünf Acten und Versen, aufg. 1747), in dem die bodenlose Verderbtheit der damaligen Gesellschaft scharf gegeißelt wird. Sidney, ein Lustspiel in drei Aufzügen und Versen, zum ersten Male 1745 aufgeführt, hat folgenden Inhalt: Sidney, ein reicher junger Mann, hat sich nach einem wüsten Leben in der Hauptstadt London auf einen einsam gelegenen Landsitz in der Nähe der Stadt zurückgezogen. Der Welt überdrüssig, von der Hofluft gesättigt und von Vergnügungen gelangweilt, sieht er in der Welt nur einen ewigen Wechsel von Verlegenheiten, Intriguen und Plänen. Ein Mädchen, das er liebte, Rosalie, hatte sich durch seine Unbeständigkeit verletzt, von ihm zurückgezogen. Alle Mühe, die er sich gab, sie wieder zu finden, war vergeblich gewesen, und so beschließt er, sein Leben, das ihm nur noch eine Last ist, gewaltsam zu endigen. Um ungestört zu sein, will er den einzigen Diener, den er mit auf's Land genommen, Dümont, mit Briefen nach London schicken, in denen er von seinem Freunde Hamilton Abschied nimmt und letztern auffordert, dafür Sorge zu tragen, daß Rosalie, falls sie noch lebe, in den Besitz seines nicht unbedeutenden Vermögens gesetzt werde. Der Diener, welcher aus dem sonderbaren Benehmen seines Herrn auf ein bevorstehendes Unglück schließt, weigert sich ihn zu verlassen und überträgt die Bestellung der Briefe dem Gärtner. Kaum ist derselbe unterwegs, so kommt Hamilton persönlich. Er hat den Aufenthaltsort seines Freundes ausfindig gemacht und beeilt sich demselben zu einer neuen Gunst, die der Hof ihm erwiesen, Glück zu wünschen. Durch den Diener von der Sachlage unterrichtet, sucht er Sidney von seinen Ideen abzubringen und der Welt wieder zuzuführen. Sidney ist indessen fest entschlossen und benutzt einen Augenblick, wo er allein ist, diesen Entschluß auszuführen, indem er aus einem Fläschchen eine, wie er glaubt, giftige Flüssigkeit zu sich nimmt. Allein Dümont hatte in Voraussicht dessen, was eintrat, das Gift durch eine unschädliche Substanz ersetzt; und als nun Rosalie, die sich zufällig in der Nähe des Landsitzes aufhielt und auf die Kunde, daß Sidney da sei und sie noch liebe, sich zu ihm auf den Weg gemacht hatte, eintrifft, und beide sich in Klagen darüber ergehen, daß sie sich nun doch nicht für das Leben angehören sollen, entdeckt der Diener seine List, und unter allgemeiner Zufriedenheit endigt das Stück mit einem vom Diener gesprochenen „vive la vie!“

Bedienten so angeführt zu sehen, möchte von manchen für eine Beschämung gehalten werden, die des Hängens allein würdig wäre.

Doch so wie das Stück ist, scheinet es für uns Deutsche recht gut zu sein. Wir mögen eine Raserei gern mit ein wenig Philosophie bemänteln und finden es unserer Ehre eben nicht nachtheilig, wenn man uns von einem dummen Streiche zurückhält und das Geständniß, falsch philosophirt zu haben, uns abgewinnet. Wir werden daher dem Dümont, ob er gleich ein französischer Prahler ist, so herzlich gut, daß uns die Etiquette, welche der Dichter mit ihm beobachtet, beleidiget. Denn indem es Sidney nun erfährt, daß er durch die Vorsicht desselben dem Tode nicht näher ist als der gesundesten einer, so läßt ihn Gresset ausrufen: „Kaum kann ich es glauben — Rosalia! — Hamilton! — und du, dessen glücklicher Eifer u. s. w." Warum diese Rangordnung? Ist es erlaubt, die Dankbarkeit der Politesse aufzuopfern? Der Bediente hat ihn gerettet; dem Bedienten gehört das erste Wort, der erste Ausdruck der Freude, so Bedienter, so weit unter seinem Herrn und seines Herrn Freunde er auch immer ist. Wenn ich Schauspieler
wäre, hier würde ich es kühnlich wagen, zu thun, was der Dichter hätte 74
thun sollen. Wenn ich schon wider seine Vorschrift nicht das erste Wort an meinen Erretter richten dürfte, so würde ich ihm wenigstens den ersten gerührten Blick zuschicken, mit der ersten dankbaren Umarmung auf ihn zueilen; und dann würde ich mich gegen Rosalien und gegen Hamilton wenden und wieder auf ihn zurückkommen. Es sei uns immer angelegener, Menschlichkeit zu zeigen als Lebensart!

Herr Eckhof spielt den Sidney so vortrefflich — Es ist ohnstreitig eine von seinen stärksten Rollen. Man kann die enthusiastische Melancholie, das Gefühl der Fühllosigkeit, wenn ich so sagen darf, worin die ganze Gemüthsverfassung des Sidney bestehet, schwerlich mit mehr Kunst, mit größerer Wahrheit ausdrücken. Welcher Reichthum von malenden Gesten, durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Körper giebt, und seine innersten Empfindungen in sichtbare Gegenstände verwandelt! Welcher fortreißende Ton der Ueberzeugung! —

Den Beschluß machte diesen Abend ein Stück in einem Aufzuge nach dem Französischen des l'Affichard,[2] unter dem Titel: Ist er von Familie? Man erräth gleich, daß ein Narr oder eine Närrin darin vorkommen muß,

---

2) **Thomas L'Affichard** (aus Pont-Floh in der Bretagne, 1698—1744 [1733?]) verfaßte theils allein, theils in Gemeinschaft mit anderen eine beträchtliche Anzahl von Theaterstücken, die kaum zu ihrer Zeit Aufsehen erregten und bald wieder vergessen wurden. Seine einactige, in Prosa geschriebene „Komödie" La Famille, aufgeführt auf der italienischen Bühne in Paris, erschien daselbst bei J. Clousier 1746. 8°. 59 S. im Druck. Ihr Inhalt ist durchaus derselbe, wie derjenige der deutschen Bearbeitung, wenigstens soweit letzterer von Lessing oben wiedergegeben ist.

der es hauptsächlich um den alten Adel zu thun ist. Ein junger wohlerzogener Mensch, aber von zweifelhaftem Herkommen, bewirbt sich um die Stieftochter eines Marquis. Die Einwilligung der Mutter hängt von der Aufklärung dieses Punkts ab. Der junge Mensch hielt sich nur für den Pflegesohn eines gewissen bürgerlichen Lisanders, aber es findet sich, daß Lisander sein wahrer Vater ist. Nun wäre weiter an die Heirath nicht zu denken, wenn nicht Lisander selbst sich nur durch Unfälle zu dem bürgerlichen Stande herablassen müssen. In der That ist er von eben so guter Geburt als der Marquis; er ist des Marquis Sohn, den jugendliche Ausschweifungen aus dem väterlichen Hause vertrieben. Nun will er seinen Sohn brauchen, um sich mit seinem Vater auszusöhnen. Die Aussöhnung gelingt und macht das Stück gegen das Ende sehr rührend. Da also der Hauptton desselben rührender als komisch ist, sollte uns nicht auch der Titel mehr jenes als dieses erwarten lassen? Der Titel ist eine wahre Kleinigkeit; aber dasmal hätte ich ihn von dem einzigen lächerlichen Charakter[3] nicht hergenommen; er braucht den Inhalt weder anzuzeigen, noch zu erschöpfen; aber er sollte doch auch nicht irre führen. Und dieser thut es ein wenig. Was ist leichter zu ändern als ein Titel? Die übrigen Abweichungen des deutschen Verfassers[4] von dem Originale gereichen mehr zum Vortheile des Stücks und geben ihm das einheimische Ansehen, das fast allen von dem französischen Theater entlehnten Stücken mangelt.

Den achtzehnten Abend (Freitags den 15. Mai) ward Das Gespenst mit der Trommel[5] gespielt.

---

3) nämlich der Marquise; denn diese ist es, welche gegenüber der Bewerbung Lykast's (des Sohnes des Lisander) um die Hand ihrer Tochter Melite stets die Frage aufwirft: „Ist er von Familie?"

4) Die deutsche Bearbeitung ist wohl Bühnenmanuscript geblieben, wenigstens war es den Herausgebern nicht möglich, eine solche unter dem von Lessing angegebenen Titel aufzutreiben. Unter der Aufschrift „Die Familie, ein Nachspiel aus dem Französischen" war bereits Braunschw. und Leipz. 1749. 8° eine andere deutsche Uebersetzung erschienen.

5) Ein Lustspiel in fünf Acten und Prosa aus dem Französischen übersetzt von der Gottschedin, II. Bd. der Schaubühne. Inhalt: Der Baron von dem Bogen (bei Destouches: le baron) gilt als gefallen, da er in der Verlustliste als todt aufgeführt wurde; doch ist er nur gefangen. Seine Gattin (la baronne), die von ihm die reichen Güter geerbt hat und ohne Kinder ist, wird daher viel umfreit. So hatte Liebhold (Léandre), ein entfernter Verwandter des Hauses, um sie geworben, war indessen von der vermeinten Wittwe fortgeschickt worden; jetzt, 18 Monate nach dem Tode ihres Gatten, umschwärmt sie Herr v. Windhausen (le marquis), ein eingebildeter Geck aus der Residenz, der durch verwegene Zudringlichkeit die Hand der Baronin erringen zu können glaubt. Liebhold, der sich nur scheinbar entfernt hat, ist im Einverständniß mit Jungfer Salome (M^me Catau), der habsüchtigen und heirathslustigen alten Hofmeisterin, zurückgekehrt und will, als Gespenst mit der Trommel im Hause spukend, seinen Nebenbuhler vertreiben. Wenn der Plan gelingt, soll Salome „1000 Thaler" von ihm bekommen.

Dieses Stück schreibt sich eigentlich aus dem Englischen des Addison her. Addison hat nur eine Tragödie,[6] und nur eine Komödie[7] gemacht. Die dramatische Poesie überhaupt war sein Fach nicht. Aber ein guter Kopf weiß sich überall aus dem Handel zu ziehen; und so haben seine beiden Stücke, wenn schon nicht die höchsten Schönheiten ihrer Gattung, wenigstens andere, die sie noch immer zu sehr schätzbaren Werken machen. Er suchte sich mit dem einen sowohl als mit dem andern der französischen Regelmäßigkeit mehr zu nähern; aber noch zwanzig Addisons, und diese Regelmäßigkeit wird doch nie nach dem Geschmacke der Engländer werden. Begnüge sich damit, wer keine höhere Schönheiten kennet!

Destouches, der in England persönlichen Umgang mit Addison gehabt hatte, zog das Lustspiel desselben über einen noch französischern Leisten.[8] Wir spielen es nach seiner Umarbeitung, in der wirklich vieles feiner und natürlicher, aber auch manches kalter und kraftloser geworden. Wenn ich mich indeß nicht irre, so hat Madame Gottsched, von der sich die deutsche

---

Das ganze Schloß ist in Angst vor dem Gespenste, selbst die Baronin erschrocken, weil Salome ihr einredet, die Erscheinung sei der Geist ihres verstorbenen Gatten, welcher verlange, daß sie Windhausen fortschicke. Für den Abend verabredet Salome mit dem spukenden Liebhold, daß er in der Gestalt des Barons erscheinen soll, um Windhausen endlich zu vertreiben. Während dieser Intriguen ist aber der Baron selbst zurückgekehrt und hat sich als Geisterbeschwörer verkleidet, um die Treue seiner Gemahlin auf die Probe zu stellen. So kommt er in das Schloß und entdeckt sich nur dem Verwalter, dem Schulwitz (Mr. Pincé), der mit viel Humor als das Urbild eines halbgebildeten, aber von sich eingenommenen Pedanten geschildert wird. Windhausen spottet über das Gespenst; der Baron, der in Gegenwart seiner Gattin mit ihm zusammenkommt, sagt ihm jedoch derb die Wahrheit und zeigt ihn in seiner ganzen Hohlheit. Unterdessen hat Schulwitz, der früher mit Salome ein Liebesverhältniß unterhalten hatte, auf Befehl des Barons seine Bewerbungen um sie erneut und ihr das ganze Geheimniß abgelockt. So kann der Baron die Intrigue kreuzen. Doch läßt er es zu, daß Liebhold der Baronin und Windhausen in der Gestalt des Schloßherrn erscheint. Der alberne Geck erweist sich als feig und läuft davon, während die Baronin in Ohnmacht fällt. Sie wird weggetragen, und der verkleidete Baron erscheint jetzt im Zimmer als Zauberer. Nachdem er noch seine Diener ausgeforscht und sich so von der Treue und Liebe seiner Gemahlin überzeugt hat, erwartet er Liebhold. Mit leichter Mühe entlarvt er den gespenstischen Trommelschläger, und dieser räumt eiligst das Feld. Die Baronin, von Schulwitz von allem in Kenntniß gesetzt, begrüßt am Schlusse freudig den zurückgekehrten Gatten; dieser aber vergiebt der alten Salome, schenkt ihr die 1000 Thaler, die sie von Liebhold erwartet, und bestätigt ihre Verbindung mit Schulwitz. Mit dem pedantischen Jubel des letzteren endet das Stück.

6) den Cato s. St. XV. A. 15.

7) The Drummer, „Der Tambour“ oder „Der Trommelschläger“, ein Lustspiel in Prosa und fünf Acten, das erst nach des Verfassers Tode aufgeführt wurde und mäßigen Beifall fand.

8) Le Tambour nocturne ou le Mari devin, comédie anglaise accomodée au Théâtre français, in fünf Acten und Prosa, aufgeführt gleichfalls erst nach dem Tode des Verfassers.

Uebersetzung herschreibt, das englische Original mit zur Hand genommen und manchen guten Einfall wieder daraus hergestellet.

Den neunzehnten Abend (Montags den 18. Mai) ward Der verheirathete Philosoph vom Destouches wiederholt.[9]

Des Regnard Demokrit[10] war dasjenige Stück, welches den zwanzigsten Abend (Dienstags den 19. Mai) gespielet wurde.

Dieses Lustspiel wimmelt von Fehlern und Ungereimtheiten, und doch gefällt es. Der Kenner lacht dabei so herzlich als der Unwissendste aus dem Pöbel. Was folgt hieraus? Daß die Schönheiten, die es hat, wahre allgemeine Schönheiten sein müssen, und die Fehler vielleicht nur willkürliche Regeln betreffen, über die man sich leichter hinaussetzen kann, als es die Kunstrichter Wort haben wollen. Er hat keine Einheit des

---

9) s. St. XII. A. 5.

10) Démocrite, ein Lustspiel in fünf Acten und Versen, zum ersten Male aufgeführt den 12. Jan. 1700. Inhalt: Demokrit, ein Sonderling, hat sich seit zwei Jahren mit seinem Jünger Strabo in eine bei Athen gelegene Wüste, in der Tiger und Bären hausen, zurückgezogen und lebt dort in einer Höhle von kümmerlicher Nahrung, die ihm von Zeit zu Zeit von einem Bauer Thaler und dessen angeblicher Tochter Criséis gebracht wird. Beständig lacht er über die Thorheiten der Menschen, nur in einer Beziehung lacht er nicht: er ist im Stillen in die Criséis verliebt. Da kommt Agélas, der König von Athen eines Tages auf der Jagd an diesen einsamen Ort. Demokrit und Strabo sind grade um die Wette damit beschäftigt, der naiven Criséis den Begriff der Liebe zu definiren. Agélas findet Gefallen an dem Mädchen und, um sie in in seiner Nähe zu haben, bringt er in sie, so wie in Demokrit, Strabo und Thaler ihn an seinen Hof zu begleiten. Alle folgen der Einladung, der Eine mit mehr, der Andere mit weniger freudigem Gemüthe. Dort werden sie in moderne Kleidung gesteckt und vortrefflich bewirthet. Trotzdem können Demokrit und Thaler ihrer neuen Lage nicht froh werden. Ersteren plagt die Eifersucht, und letzterem ist bei seiner Umkleidung ein Brillantarmband abhanden gekommen, auf dessen Besitz er großes Gewicht legt. Nur Strabo ist königlich zufrieden und möchte um alle Schätze der Welt seinen gegenwärtigen Aufenthalt nicht wieder verlassen. Er hat unter den Damen des Hofes eine entdeckt, die trotz ihres Alters ihn anzieht und ihr Ohr seinen Huldigungen nicht verschließt. In dem Augenblick aber, wo sie sich ihre Liebe gestehen, erkennen sie sich als Mann und Frau, die sich vor zwanzig Jahren aus gegenseitiger Abneigung im Stich gelassen hatten. Nun will kein Theil mehr etwas von Liebe wissen. Der lang verhaltene Groll macht sich von Neuem Luft, und als nun gar Thaler hinzukommt und in Kleanthis diejenige erkennt, welche ihm vor Jahren die Criséis gebracht und seitdem die versprochenen Erziehungsgelder ihm schuldig geblieben ist, folgt eine Scene von unbeschreiblicher Wirkung, indem Strabo jede Vaterschaft in Abrede stellt. In der größten Erbitterung gehen die erzürnten Gatten auseinander Unterdessen hat der König die Criséis noch inniger lieb gewonnen und will sich mit ihr trotz des großen Rangunterschiedes vermählen. Sein Entschluß reift zur That, als er gar in Folge seiner Nachforschung nach dem Armband entdeckt, daß Criséis von königlicher Herkunft ist und im Auftrage der früheren Königin von Kleanthis bei Seite geschafft worden war, damit einer Tochter derselben aus erster Ehe die Thronfolge gesichert werde. Demokrit kehrt in die Einsamkeit zurück, Strabo versöhnt sich mit seiner Frau.

Orts[11] beobachtet: mag er doch. Er hat alles Uebliche aus den Augen gesetzt: immerhin. Sein Demokrit sieht dem wahren Demokrit[12] in keinem Stücke ähnlich; sein Athen ist ein ganz anders Athen, als wir kennen: nun wohl, 76
so streiche man Demokrit und Athen aus und setze blos erdichtete Namen dafür. Regnard hat es gewiß so gut als ein anderer gewußt, daß um Athen keine Wüste und keine Tiger und Bäre waren; daß es zu der Zeit des Demokrits keinen König hatte u. s. w. Aber er hat das Alles jetzt nicht wissen wollen; seine Absicht war, die Sitten seines Landes unter fremden Namen zu schildern. Diese Schilderung ist das Hauptwerk des komischen Dichters, und nicht die historische Wahrheit.

Andere Fehler möchten schwerer zu entschuldigen sein; der Mangel des Interesse, die kahle Verwickelung, die Menge müßiger Personen, das abgeschmackte Geschwätz des Demokrits, nicht deswegen nur abgeschmackt, weil es der Idee widerspricht, die wir von dem Demokrit haben, sondern weil es Unsinn in jedes andern Munde sein würde, der Dichter möchte ihn genannt haben, wie er wolle. Aber was übersieht man nicht bei der guten Laune, in die uns Strabo und Thaler setzen? Der Charakter des Strabo ist gleichwohl schwer zu bestimmen; man weiß nicht, was man aus ihm machen soll; er ändert seinen Ton gegen jeden, mit dem er spricht; bald ist er ein feiner witziger Spötter, bald ein plumper Spaßmacher, bald ein zärtlicher Schulfuchs, bald ein unverschämter Stutzer. Seine Erkennung mit der Cleanthis ist ungemein komisch, aber unnatürlich. Die Art, mit der Mademoiselle Beauval[13] und la Thorilliere[14] diese Scenen zuerst spielten, hat

11) Von der Einheit des Ortes wird weiter unten (St. XLIV) die Rede sein; hier nur so viel, daß man darunter die vermeintlich von Aristoteles aufgestellte und dann vielfach mißdeutete Forderung versteht, daß der Verlauf der im Drama dargestellten Handlung sich an einem Orte vollziehe.

12) Demokrit war ein griechischer Philosoph (aus Abdera, lebte etwa von 460 bis 370 v. Chr.), der nach dem Vorgange seines Meisters Leukipp die Entstehung der Welt aus der ewigen Bewegung einer unendlichen Menge untheilbarer Körperchen (Atome), mithin als rein zufällig erklärte. Die Erzählung, daß er beständig über die Thorheiten der Menschen gelacht habe, ist eine müßige Erfindung. Von seinen sehr zahlreichen Werken haben sich nur dürftige Fragmente erhalten, aus denen aber wenigstens soviel hervorgeht, daß er ein ernster Forscher in fast allen Gebieten des Wissens war.

13) **Jeanne Olivier Bourguignon** war um 1643 in Holland geboren, an einer Kirchthüre ausgesetzt, von einer Waschfrau bis zum zwölften Jahre erzogen, dann aber von einem Schauspieldirector in Lyon an Kindesstatt angenommen worden. Dort heirathete sie **Beauval**, einen schlichten Theaterdiener, und veranlaßte dessen Aufnahme als Schauspieler in die Truppe, der sie angehörte. Durch Molière's Vermittelung wurde sie 1670 auf Befehl Ludwig's XIV. am Pariser Theater angestellt, wo sie sowohl als Königin im Trauerspiel, wie auch als Soubrette im Lustspiele sich nicht geringen Beifalls erfreute. Regnard schuf mehrere seiner Rollen lediglich in Rücksicht auf die Beauval. Sie starb den 20. März 1720. Ueber ihre Bezeichnung als Mademoiselle s. St. XVI. A. 1.

14) **Pierre la Thorillière**, zu Paris in einer berühmten Schauspielerfamilie

sich von einem Akteur zum andern, von einer Aktrice zur andern fortgepflanzt. Es sind die unanständigsten Grimassen; aber da sie durch die Ueberlieferung bei Franzosen und Deutschen geheiliget sind, so kömmt es niemanden ein, etwas daran zu ändern, und ich will mich wohl hüten zu sagen, daß man sie eigentlich kaum in dem niedrigsten Possenspiele dulden sollte. Der beste, drolligste und ausgeführteste Charakter ist der Charakter des Thalers; ein wahrer Bauer, schalkisch und gerade zu, voller boshafter Schnurren, und der, von der poetischen Seite betrachtet, nichts weniger als episodisch, sondern zu Auflösung des Knoten eben so schicklich als unentbehrlich ist.[15]

Achtzehntes Stück.

Den 30. Juni 1767.

77 Den einundzwanzigsten Abend (Mittwochs den 20. Mai) wurde das Lustspiel des Marivaux[1] *Die falschen Vertraulichkeiten* aufgeführt.

1656 geboren, betrat 1671 zum ersten Mal die Bühne. Nachdem er dann mehrere Jahre in der Provinz gespielt, kehrte er 1684 nach Paris zurück und übernahm bis 1693 untergeordnete Rollen am dortigen Theater. Von da an aber eröffnete sich ihm in der Darstellung namentlich höherer Bedientenrollen ein freies Feld für seine nicht geringe Geschicklichkeit, und sein lebhaftes, munteres Spiel erhielt ihm auf lange Zeit die Gunst des Publikums. Er starb den 18. Sept. 1731, nachdem er noch einen Monat vor seinem Tode obwohl 75 Jahre alt, aufgetreten war.

15) Das von Lessing hier beigefügte Citat „Histoire du Théâtre Français T. XIV. p. 164, bezieht sich auf die von Fr. & Cl. le Parfait (anonym) erschienene Histoire du Théâtre Français, depuis son origine jusqu'à présent. Avec la Vie des plus célèbres Poëtes Dramatiques, des Extraits exacts et un Catalogue raisonné de leurs Pièces, accompagnés de Notes Historiques et Critiques. A Amsterdam, aux dépens de la Compagnie. 15 Bde. 1735 ff. Auf sieben Seiten wird dort Inhalt und Aufführung des Demokrit besprochen, und zwar in einer Weise, die von der obigen Erörterung Lessing's in den Hauptpunkten kaum abweicht. „La réputation de cette pièce", heißt es, „est parfaitement établie, il en est peu qu'on voie plus fréquemment au Théâtre, et qui y soit reçue avec plus de plaisir." Die Kenner selbst bemerken unzählige Fehler und dennoch „ne sauraient se dispenser de rire avec la multitude: ainsi ce que nous allons dire à ce sujet, n'est point pour lui porter aucun préjudice." — Einmal ist „la règle de l'unité de lieu" nicht beachtet, der erste Act spielt in der Wüste, die folgenden im Attischen Königspalaste. Dies ist jedoch nur einer der kleinern Fehler. Ebenso wollen wir den Autor deshalb nicht zu heftig tadeln, daß er die Monarchie wieder aufleben ließ. „Mais ce qu'on ne saurait lui passer (p. 165) est la manière dont il a traité son principal Personnage." — In diesem Tone geht es dann noch sechs Seiten fort. Kritik des Stückes, Charakteristik der Personen, Alles wie bei Lessing, nur ausführlicher und durch Beifügung der betreffenden Verse erhärtet.

1) **Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux** (aus Paris, 1688—1763), Theaterdichter und Romanschriftsteller, zeigte dem Lustspiel neue Bahnen dadurch, daß er

Marivaux hat fast ein ganzes halbes Jahrhundert für die Theater in Paris gearbeitet; sein erstes Stück ist vom Jahre 1712, und sein Tod erfolgte 1763 in einem Alter von zweiundsiebzig.[2] Die Zahl seiner Lustspiele beläuft sich auf einige dreißig, wovon mehr als zwei Drittheile den Harlekin[3] haben, weil er sie für die italienische Bühne verfertigte. Unter diese gehören auch die falschen Vertraulichkeiten, die 1763 zuerst, ohne besondern Beifall gespielet, zwei Jahre darauf aber wieder hervorgesucht wurden und desto größern erhielten.

Seine Stücke, so reich sie auch an mannichfaltigen Charakteren und Verwicklungen sind, sehen sich einander dennoch sehr ähnlich. In allen der

---

in demselben nicht, wie Molière, die Gebrechen seiner Zeit geißelte, sondern einen beschönigenden Schleier darüber warf. Les fausses Confidences sind sein bekanntestes Werk. Auf der italienischen Bühne zuerst aufgeführt am 16. März 1737 stellt dasselbe in drei Acten und Prosa folgende Handlung dar: Zwischen dem Grafen Dorimond und Araminte, einer sehr reichen jungen Wittwe, schwebt seit längerer Zeit ein Güterproceß, den die Mutter der letztern, Madame Argante, eine stolze und eitle Frau, gern dadurch beigelegt sehen möchte, daß ihre Tochter dem Grafen, der um sie wirbt, ihre Hand reicht. Diese kann sich jedoch schwer zu diesem Schritte entschließen und möchte vor Allem sich zuerst klare Einsicht in ihre Rechtsansprüche verschaffen. Zu diesem Behufe nimmt sie als Verwalter einen braven jungen Mann, Dorant, in's Haus, der, ohne Vermögen, aber aus guter Familie stammend, durch seinen Onkel Remy sehr empfohlen wird. Dorant liebt die Araminte im Geheimen schon seit längerer Zeit und freut sich ihr jetzt dienen zu können. Einen schlauen Bedienten Dubois, der früher bei ihm gedient, jetzt aber bei Araminte eine ähnliche Stelle bekleidet, zieht er in's Vertrauen, und dieser zeigt sich desselben im höchsten Grade dadurch würdig, daß er durch allerlei Mittheilungen, die er unter dem Scheine der Vertraulichkeit an Araminte gelangen läßt, in dieser die günstigsten Vorurtheile für Dorant erweckt. Zugleich weiß er den zögernden Dorant, dem er alle Beobachtungen, die er macht, mittheilt, zu herzhaftem Vorgehen zu bewegen und dessen Liebe zum Siege zu verhelfen. Trotz des lebhaften Widerspruchs der erzürnten Mutter, die sich alle Mühe giebt, den neuen Verwalter zu verdrängen, führt der Bediente die Intrigue glücklich zu Ende und ruht nicht eher, als bis Dorant die junge Wittwe seine Braut nennen darf.

2) Muß heißen: vierundsiebzig.

3) Harlekin (ital. Arlecchino, franz. Arlequin), ein Wort von zweifelhafter Herkunft, bezeichnet in der sogenannten italienischen „Kunstkomödie" (ein Name, der nur zum Spott denjenigen Stücken beigelegt wurde, die nach einem Entwurfe, scenario, der Verfasser durch die Schauspieler aus dem Stegreif dargestellt wurden) seit undenklichen Zeiten eine komische Maske, seit 1530 einen drolligen Bedienten aus Bergamo, der im Dialekte seiner Heimat die Zuschauer durch seine meist sehr derben Stegreifverse belustigte. Von Italien aus fand diese Maske und zwar schon sehr frühzeitig mit geringer Veränderung als gemeiner Possenreißer oder Hanswurst in Frankreich und Deutschland Eingang, bis sie durch das klassische Lustspiel, wenn auch erst allmählich, beseitigt wurde. Bei der italienischen Bühne zu Paris (s. St. IX. A. 15) spielte ganz unvergleichlich von 1716 an den Harlekin ein gewisser Thomassin, in dessen Fußstapfen dann von 1739 an der berühmte Carlo Bertinazzi (gewöhnlich Carlino genannt) trat. — Die Rolle, die der Harlekin in dem obenerwähnten Lustspiele des Marivaux spielt, ist eine sehr untergeordnete und greift kaum in die Handlung des Stückes tiefer ein.

nehmliche schimmernde und öfters allzugesuchte Witz,[4] in allen die nehmliche metaphysische[5] Zergliederung der Leidenschaften, in allen die nehmliche blumenreiche, neologische[6] Sprache. Seine Plane sind nur von einem sehr geringen Umfange; aber als ein wahrer Kallippides[7] seiner Kunst weiß er den engen Bezirk derselben mit einer Menge so kleiner und doch so merklich abgesetzter Schritte zu durchlaufen, daß wir am Ende einen noch so weiten Weg mit ihm zurückgelegt zu haben glauben.

Seitdem die Neuberin,[8] sub Auspiciis Sr. Magnificenz,[9] des Herrn Prof. Gottscheds, den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte,[10]

---

4) Für seine gesuchte und witzelnde Art des Ausdrucks haben die Franzosen die eigene Benennung „Marivaudage" erfunden.

5) metaphysisch (griech.) hat hier noch nicht die Bedeutung, die wir heute mit dem Worte verbinden; es bedeutet vielmehr so viel als philosophisch, und da zu metaphysischen, beziehungsweise philosophischen Untersuchungen ein gewisser Scharfsinn, eine gewisse Ausbildung des Verstandes erforderlich ist, so hat das Wort auch wohl die Nebenbedeutung des Tiefsinnigen, schwer zu Durchdringenden.

6) neologisch (griech.) = überladen mit neuen Ausdrücken und Wendungen.

7) **Kallippides**, als tragischer Schauspieler bei den Griechen berühmt, blühte um 410—380 v. Chr. Die Beziehung obiger Stelle erhellt aus einer bei römischen Schriftstellern (Cicero's Briefe an Atticus XIII. 12, Sueton's Leben des Tiberius C. 38) vorkommenden Bemerkung, nach welcher Kallipides fast sprichwörtlich geworden ist, um einen zu bezeichnen, der scheinbar zu laufen vermag, ohne auch nur einen Schritt vorwärts zu kommen.

8) **Friederike Karoline Neuber** geb. **Weißenborn** (aus Reichenbach, 1697—1760 nach Koberstein Grundriß III[5]. S. 287 ff.) zeigte frühzeitig ein nicht unbedeutendes Talent für tragische Rollen. Als Leiterin einer Schauspielertruppe wußte sie später die bedeutendsten Kräfte damaliger Zeit zu gewinnen. Als dann Gottsched seine Reform der deutschen Bühne unternahm, suchte er sie für seine Pläne dadurch zu gewinnen, daß er sie auf alle mögliche Weise unterstützte. Allein im J. 1741 überwarf sie sich mit dem Dictator des deutschen Geschmacks und wagte es sogar ihn öffentlich auf der Bühne zu verhöhnen. Da Gottsched's und seiner Anhänger Unterstützung ihr nun versagt blieb, so gerieth sie in eine beschränkte Lage, mußte ihre Selbständigkeit aufgeben, und da sie die Abhängigkeit nicht ertragen konnte, so zog sie sich gänzlich von der Bühne zurück und starb in den kläglichsten Verhältnissen.

9) sub auspiciis, d. h. auf Veranlassung und unter dem Schutze. Mit einer gewissen Ironie wählt Lessing diesen mehr feierlichen Ausdruck, wie er denn auch gleich darauf den vollen Titel des Rectors der Universität (Seiner Magnificenz) hinzufügt. Uebrigens war damals, 1737, Gottsched noch nicht Rector. Da er aber diese Würde im Wintersemester 1738—39 (sowie 1742—43, 1748—49, 1756—57) bekleidete, so hatte er wenigstens von 1738 an Anspruch auf jenes Prädikat, das nach damaligem Brauche in Leipzig auch über die Zeit der Amtsdauer hinaus jedem Professor verblieb, der einmal jene Ehre erlangt hatte.

10) Es geschah dies im October 1737 zu Leipzig in ihrer Theaterbude bei Bose's Garten. In einem von der Neuberin verfaßten Vorspiele wurde dem Harlekin wegen seines theatralischen Unfugs förmlich der Proceß gemacht, eine Puppe in seinem buntscheckigen Gewande feierlich verbrannt und sein Name von der Bühne verbannt. Der Vorgang ist vielfach verhöhnt worden. Lessing selbst nennt ihn „die größte Harlekinade" (17. Literatur-

haben alle deutsche Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage geschienen, denn im Grunde hatten sie nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuberin selbst spielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß bei ihr Hänschen und war ganz weiß anstatt scheckigt gekleidet. Wahrlich, ein großer Triumph für den guten Geschmack!

Auch die falschen Vertraulichkeiten haben einen Harlekin, der in der deutschen Uebersetzung[11] zu einem Peter geworden. Die Neuberin ist todt, Gottsched ist auch todt: ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an. — 78
Im Ernste; wenn er unter fremdem Namen zu dulden ist, warum nicht auch unter seinem? „Er ist ein ausländisches Geschöpf,“ sagt man. Was thut das? Ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer wären! „Er trägt sich, wie sich kein Mensch unter uns trägt:“ — so braucht er nicht erst lange zu sagen, wer er ist. „Es ist widersinnig, das nehmliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke erscheinen zu sehen.“ Man muß ihn als kein Individuum, sondern als eine ganze Gattung betrachten; es ist nicht Harlekin, der heute im Timon,[12] morgen im Falken,[13] übermorgen

---

brief), und er hat stets Stücken, in denen der Harlekin auftrat, mit großem Vergnügen beigewohnt, so noch in der Zeit seines Aufenthaltes in Breslau (1760—1765), wo der Theaterdirector Franz Schuch „die ganze Gottschedische Periode hindurch die alten volksthümlichen Stücke mit dem Harlekin beibehielt“; vergl. Lessing's Leben von Danzel I. S. 472. Doch behauptet Devrient a. a. O. Bd. II. S. 36 ff., daß Lessing den ernsten Sinn des Vorgangs verkannt habe. Er sagt: „Das Burleske von der Bühne zu verbannen, war der Neuberin gar nicht eingefallen, sondern nur der Freibrief totaler Zügellosigkeit, die Berechtigung zu Unsinn, Mattheit und Schmutzerei, den das buntscheckige Kleid des Harlekin, den das Stegreifspiel überhaupt gab, sollten vernichtet werden. Und Wichtigeres als das sollte geschehen: die abgestandene starre Convenienz der typischen Masken sollte aufgehoben werden, damit die Mannigfaltigkeit des vollen Lebens wieder Zugang zur deutschen Komödie finden könne.“ In gleichem Sinne spricht sich Prutz, Geschichte des deutschen Theaters, 1847, S. 240 aus.

11) Dieselbe war Wien 1756. 8° im Druck erschienen und hatte Joh. Christian Krüger (aus Berlin, 1722—1750) zum Verfasser. Sie führte übrigens den Titel „Die falschen Bedienten.“

12) **Timon** war ein wohlhabender und gebildeter Athener, der zur Zeit des Peloponnesischen Krieges lebte und durch die Verderbtheit der Zeit sich zum Hasse gegen das ganze Menschengeschlecht verleiten ließ. Daher benutzten ihn die Komiker älterer und neuerer Zeit vielfach als Typus eines finstern Menschenhassers. Lessing hat im obigen das dreiactige Lustspiel Thimon le Misantrope des **Louis François de la Drevetière de l'Isle** (gebürtig aus Luze la Rousse in der Dauphiné, starb 1756) im Auge, von dem im dritten Theile der Schönemann'schen Schaubühne, Braunschw. u. Leipzig 1749. 8° eine deutsche Uebersetzung erschienen war.

13) Le Faucon et les Oyes de Boccace, „Der Falken oder Bocazens Gänse,“ ein dreiactiges Lustspiel desselben Verfassers vom Jahre 1725 (deutsch im II. Thl. der erwähnten Schaubühne, Braunschw. und Lüneburg 1748. 8°). — Recht geschickt sind

in den falschen Vertraulichkeiten wie ein wahrer Hans in allen Gassen vorkömmt; sondern es sind Harlekine; die Gattung leidet tausend Varietäten; der im Timon ist nicht der im Falken; jener lebte in Griechenland, dieser in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerlei Hauptzüge hat, hat man ihnen einerlei Namen gelassen. Warum wollen wir ekler, in unsern Vergnügungen wähliger[14] und gegen kahle Vernünfteleien nachgebender sein, als — ich will nicht sagen die Franzosen und Italiener sind, — sondern, als selbst die Römer und Griechen waren? War ihr Parasit[15] etwas anders als der

---

von Lessing diese beiden Stücke des de l'Isle gewählt, weil gerade dieser Dichter einerseits stets bemüht war, den Harlekin zu Ehren zu bringen, indem er ihm die sinnreichsten und elegantesten Rollen gab, andererseits im Harlekin des Timon und des Falken zwei durchaus verschiedene Charaktere darzustellen gewußt hat. Zur Erklärung des sonderbaren Titels des letzteren Stückes, das seinem Inhalte nach auf der neunundvierzigsten Novelle des Dekamerone von **Giovanni Boccaccio** (aus Florenz, 1313—1375) beruht, möge folgende Inhaltsangabe genügen: Lelio hat sein ganzes Vermögen vergeudet, um Flaminia zu gefallen. Allein vergeblich. Ihr kaltes und für Liebe unempfängliches Herz hat alle seine Bewerbungen zurückgewiesen. Er hat sich darauf in die Einsamkeit eines Waldes zu einem Einsiedler zurückgezogen, der ihm bei seinem Tode den Harlekin, einen jungen, unschuldigen Burschen hinterlassen hat. Mit einem Falken, der sein einziges Besitzthum ist, erjagt er sich den nothwendigen Lebensunterhalt. Da kommt eines Tages Flaminia in der Nähe vorbei, ihr Wagen leidet Schaden, und sie ist genöthigt bei armen Hirten, die erst seit Kurzem dort verweilen, vorzusprechen. Hier erfährt sie von einem „wilden Manne", der in der Nähe wohne und wohl im Stande sei, sie bei sich aufzunehmen, allein jedes derartige Ansinnen schnöde abgewiesen habe, überhaupt gegen Frauen eine unüberwindliche Abneigung an den Tag lege. Während des Gespräches kommt der Harlekin heran geschlichen; er ist in so völliger Unschuld aufgewachsen, daß er, ohne Kenntniß von der Existenz der Frauen, glaubt, Gänse vor sich zu haben und auf diese mit dem Falken Jagd machen will. Von einer der Hirtinnen, Silvia, eines Bessern belehrt, vermag er schließlich gar nicht mehr die Abneigung seines Herrn gegen diese Art von Geschöpfen zu begreifen. Durch weitere Nachforschungen vergewissert sich sodann Flaminia, daß der „wilde Mann" kein anderer als Lelio sein könne, und läßt sich bei ihm zum Mittagessen anmelden. Sie versetzt ihn dadurch in nicht geringe Verlegenheit. Er weiß sich nicht anders zu helfen, als daß er das Letzte, was er besitzt, den Falken opfert, um sie bewirthen zu können. Solche Aufopferung rührt das harte Herz der Flaminia, und sie reicht ihm schließlich ihre Hand. Auch aus dem Harlekin und Silvia wird ein Paar.

14) wählig = wählerisch. Das Wort ist von Lessing aus dem niedersächsischen Dialekte herübergenommen, in welchem es aber so viel als „muthwillig" bezeichnet; vgl. J. H. Voß, Der siebzigste Geburtstag V. 120: Nur ein wähliges Paar u. s. w.

15) Parasit (griech.), ursprünglich ohne schimpfliche Bedeutung, bezeichnete aber bei den alten Griechen schon frühzeitig einen Schmarotzer, der sich als Tischgenossen aufdrängt und durch active und passive Komik die Erlaubniß zum Mitessen erkauft. Als Charakterfigur der Komödie soll ihn der Dichter Alexis (aus Thurii, blühte um 400 v. Chr.) wenn nicht erfunden, so doch zuerst mit Vorliebe gebraucht haben. Von da an wurde er stehende Figur der neuern griechischen Komödie und ging von dieser dann auch auf die römische Bühne über. Seine Hauptzüge waren: Hungerleiderei, Gefräßigkeit, schamlose Kriecherei, Selbstwegwerfung, Possenreißerei. Als Abzeichen trug er einen schwarzen oder grauen Leibrock, Kamm und Salbenbüchse.

Harlekin? Hatte er nicht auch seine eigene, besondere Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam? Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama, in das jederzeit Satyri eingeflochten werden mußten,[16] sie mochten sich nun in die Geschichte des Stücks schicken oder nicht?

Harlekin hat vor einigen Jahren seine Sache vor dem Richterstuhle der wahren Kritik mit eben so vieler Laune als Gründlichkeit vertheidiget. Ich empfehle die Abhandlung des Herrn Möser[17] über das Groteske-Komische allen meinen Lesern, die sie noch nicht kennen; die sie kennen, deren Stimme habe ich schon. Es wird darin beiläufig von einem gewissen Schriftsteller[18] gesagt, daß er Einsicht genug besitze, dermaleins der Lobredner des Harlekin zu werden. Jetzt ist er es geworden! wird man denken. Aber nein; er ist es immer gewesen. Den Einwurf, den ihm Herr Möser wider den Harlekin in den Mund legt, kann er sich nie gemacht, ja nicht einmal gedacht zu haben erinnern.[19]

16) Satyri, die beständigen Begleiter des Bacchus oder Dionysos, waren die Repräsentanten des rohen, ungezügelten Naturtriebes, wie sich derselbe wohl im Rausche geltend macht. An Orten mit blühendem Bacchusdienst pflegten die Landleute den Gott dadurch zu feiern, daß sie in ihrer Weinlaune Thierhäute anlegten und so, als Satyrn gekleidet, einen Wechselgesang (Dithyrambus) zu Ehren des Gottes anstimmten. Nachdem diesen rohen bacchischen Festliedern Arion (aus Methymna, um 628—585) mehr Würde, sowie dem Chore eine gewisse künstlerische Gestaltung gegeben hatte, entstand aus dem Dithyrambus, der selbst noch die Extreme menschlicher Stimmung in sich vereinigte, einerseits die Tragödie, die durch Thespis (aus dem attischen Demos Ikaria, um 560 v. Chr.), und andererseits das muthwillige und ausgelassene Satyrdrama, das durch Pratinas (aus Phlius, um 500) einen bestimmten Charakter erhielt. Wann das satyrische Drama sich von der Tragödie trennte, läßt sich nicht genau bestimmen; sicher ist, daß zu Sophokles' Zeit diese Trennung bereits vollzogen war, und das Satyrdrama sich als viertes Stück den drei Tragödien zugesellte, mit welchen sich die Tragiker an dem Wettkampfe der Dramen betheiligten. Nach Euripides' Tode scheinen die Aufführungen von Satyrdramen ganz in Abnahme gekommen zu sein.

17) **Justus Möser** (aus Osnabrück, 1720—1794) veröffentlichte im Jahre 1761 eine Schrift: „Harlekin oder Vertheidigung des Groteskt-Komischen", tadelt darin zwar auch die Verbannung des Harlekin von der Bühne, zeigt aber doch insofern ein Verständniß für das Unwürdige, welches dieser Figur anklebte, als er für ihn nur „eine Stunde aus dem ganzen Tage des Weisen, nur ein Nebenzimmer am Kunsttempel für seine Groteskbilder verlangt."

18) Das ist Lessing selbst. Möser legt dem Harlekin die Worte in den Mund: „Herr Lessing, ein Mann, der Einsicht genug besitzt, um dermaleinst mein Lobredner zu werden, würde mir vielleicht hier einwenden, daß die Uebertreibung der Gestalten ein sicheres Mittel sei, seinen Endzweck zu verfehlen, indem die Zuschauer dadurch verführt würden, zu glauben, daß sie weit über das ausschweifende Lächerliche der Thorheit erhaben wären."

19) Möser hat später selbst anerkannt (Verm. Schriften I. S. 91), daß es von ihm ein Irrthum gewesen sei, Lessing den betreffenden Einwurf gegen den Harlekin machen zu lassen.

Außer dem Harlekin kömmt in den falschen Vertraulichkeiten noch ein anderer Bedienter vor, der die ganze Intrigue führet. Beide wurden sehr wohl gespielt; und unser Theater hat überhaupt an den Herren Hensel und Merschy[20] ein Paar Akteurs, die man zu den Bedientenrollen kaum besser verlangen kann.

79 Den zweiundzwanzigsten Abend (Donnerstags den 21. Mai) ward die Zelmire des Herrn Du Belloy[21] aufgeführet.

Der Name Du Belloy kann niemanden unbekannt sein, der in der neuern französischen Litteratur nicht ganz ein Fremdling ist. Des Verfassers der Belagerung von Calais![22] Wenn es dieses Stück nicht verdiente, daß die Franzosen ein solches Lärmen damit machten, so gereicht doch dieses Lärmen selbst den Franzosen zur Ehre. Es zeigt sie als ein Volk, das auf seinen Ruhm eifersüchtig ist; auf das die großen Thaten seiner Vorfahren den Eindruck nicht verloren haben; das, von dem Werthe eines Dichters und von dem Einflusse des Theaters auf Tugend und Sitten überzeugt, jenen nicht zu seinen unnützen Gliedern rechnet, dieses nicht zu den Gegen-

---

20) Ueber die Herren Hensel und Merschy s. Einleitung.

21) **Pierre Laurent Buirette de** (nicht **du**, wie Lessing schrieb) **Belloy** (aus St. Flour in der Auvergne, 1727—1775), einer der ersten französischen Dramatiker, die auch vaterländische Stoffe auf die Bühne brachten. Frühzeitig des Vaters beraubt, kam er in die Obhut eines Oheims, der, selbst ein berühmter Advokat, den jungen Mann gegen dessen Willen zum Studium der Jurisprudenz nöthigte. Allein de Belloy's Liebe zur dramatischen Kunst war zu groß: er schüttelte die Bürde seines Berufes von sich ab und versuchte als Schauspieler sein Glück, zunächst im Auslande an verschiedenen nordischen Höfen. Als er 1758 nach Frankreich zurückkehrte, wußte sein noch immer erzürnter Oheim einen Verhaftsbefehl gegen ihn auszuwirken, für den Fall, daß er von Neuem die Bühne beträte. Der Erfolg des „Titus", einer Tragödie in Versen und fünf Aufzügen, die in ihren wesentlichen Zügen eine Nachbildung der italienischen Oper „Clemenza di Tito" des Pietro Metastasio (aus Rom, 1698—1782) ist, sollte den Oheim versöhnen. Als dies Stück aber keinen Beifall fand, ging de Belloy wiederum in's Ausland, aus dem er erst nach dem Tode seines Oheims zurückkehrte. Durch die günstige Aufnahme, welche sein fünfactiges Trauerspiel „Zelmire" am 6. Mai 1762, und vor Allem seine „Belagerung von Calais" fand, konnte er sich für die Widerwärtigkeiten seiner Jugend entschädigt halten.

22) Le Siége de Calais, ein Trauerspiel in Versen und fünf Aufzügen, dem damaligen Könige Ludwig XV. gewidmet, hat die heldenmüthige Gesinnung von sechs Bürgern jener Stadt zum Gegenstand, die, als König Eduard III. von England (reg. 1327—1377) ihre Vaterstadt belagerte (Ende August 1346 bis eben dahin 1347) und alle Bewohner niederzumachen drohte, sich als Opfer für die Erhaltung ihrer Mitbürger anboten. Der große Beifall, den das an sich mittelmäßige, doch von edlem Patriotismus getragene Stück zu seiner Zeit fand, erklärt sich wohl aus dem Umstande, daß seine erste Aufführung (am 13. Febr. 1765) in eine Zeit fiel, wo Frankreichs Nationalgefühl durch einen demüthigenden Frieden mit England, der ihm einen Theil seiner Colonieen gekostet, tief verletzt war.

ständen zählet, um die sich nur geschäftige Müßiggänger bekümmern. Wie weit sind wir Deutsche in diesem Stücke noch hinter den Franzosen! Es gerade herauszusagen: wir sind gegen sie noch die wahren Barbaren! Barbarischer als unsere barbarischsten Voreltern, denen ein Liedersänger ein sehr schätzbarer Mann war, und die bei aller ihrer Gleichgültigkeit gegen Künste und Wissenschaften die Frage, ob ein Barde[23] oder einer, der mit Bärfellen und Bernstein handelt, der nützlichere Bürger wäre? sicherlich für die Frage eines Narren gehalten hätten! — Ich mag mich in Deutschland umsehen, wo ich will, die Stadt soll noch gebauet werden, von der sich erwarten ließe, daß sie nur den tausendsten Theil der Achtung und Erkenntlichkeit gegen einen deutschen Dichter haben würde, die Calais gegen den Du Belloy gehabt hat.[24] Man erkenne es immer für französische Eitelkeit: wie weit haben wir noch hin, ehe wir zu so einer Eitelkeit fähig sein werden! Was Wunder auch? Unsere Gelehrten selbst sind klein genug, die Nation in der Geringschätzung alles dessen zu bestärken, was nicht gerade zu den Beutel füllet. Man spreche von einem Werke des Genies, von welchem man will; man rede von der Aufmunterung der Künstler; man äußere den Wunsch, daß eine reiche blühende Stadt der anständigsten Erholung für Männer, die in ihren Geschäften des Tages Last und Hitze getragen, und der nützlichsten Zeitverkürzung für andere, die gar keine Geschäfte haben wollen (das wird doch wenigstens das Theater sein?) durch ihre bloße Theilnehmung aufhelfen möge: — und sehe und höre um sich. „Dem Himmel sei Dank, ruft nicht blos der Wucherer Albinus,[25] daß unsere Bürger wichtigere Dinge zu thun haben!"

---

23) Barde, hier im Sinne eines alten Sängers der vaterländischen Vorzeit. Doch sei daran erinnert, daß Lessing noch unter dem Einfluß einer falschen Vorstellung steht. Der Name „Barde" ist eine Fiction, die in Anlehnung an eine Stelle des römischen Geschichtsschreibers Cornelius Tacitus (aus Interamna, um 54—119 n. Chr.) im vorigen Jahrhundert entstand. Tacitus hatte nämlich im dritten Kapitel seiner Schrift Germania gesagt, die alten Deutschen hätten Lieder gehabt, durch deren Vortrag, den sie barditus (schlechtere Lesart: barritus) d. h. „Schildgesang" nannten, im Kampfe die Gemüther entflammten. Dies Wort barditus wurde nun im vorigen Jahrhundert Grund zu der Vorstellung, daß, wie die alten Kelten die Druiden, die alten Nordmänner die Skalden, die alten Preußen die Kriewen, so die alten Deutschen eine besondere Priester- und Sängerkaste, die Barden, gehabt hätten, eine Annahme, der es an jeder geschichtlichen Begründung fehlt.

24) Die dankbare Stadt ehrte den Dichter durch Uebersendung des Bürgerrechts in einer goldenen Kapsel, auf welcher in lateinischer Spache die Worte standen: „Nachdem er den Lorbeer errungen, empfängt er die Bürgerkrone."

25) in der Dichtkunst des römischen Dichters **Q. Horatius Flaccus** (aus Venusia, 65—8 v. Chr.) V. 328. Indem der Dichter daselbst eine Parallele zwischen der auf's Ideale gerichteten Erziehung der griechischen Knaben und dem nur für die praktischen Zwecke des Lebens vorbereitenden Jugendunterrichte der Römer zieht, läßt er den Sohn eines

— — — — — — — — Herrlich!
Wirst den Erwerb schon sparen! — —

Wichtigere? Einträglichere; das gebe ich zu! Einträglich ist freilich unter uns nichts, was im geringsten mit den freien Künsten in Verbindung stehet. Aber

— — Hat einmal solch' Rost und der Habsucht
Sorgende Macht um das Herz sich gelegt[26] — —

Doch ich vergesse mich. Wie gehört das alles zur Zelmire?

Du Belloy war ein junger Mensch, der sich auf die Rechte legen wollte, oder sollte. Sollte, wird es wohl mehr gewesen sein. Denn die Liebe zum Theater behielt die Oberhand; er legte den Bartolus[27] bei Seite und ward Komödiant. Er spielte einige Zeit unter der französischen Truppe zu Braunschweig,[28] machte verschiedene Stücke, kam wieder in sein Vaterland und ward geschwind durch ein Paar Trauerspiele so glücklich und berühmt, als ihn nur immer die Rechtsgelehrsamkeit hätte machen können, wenn er auch ein Beaumont[29] geworden wäre. Wehe dem jungen deutschen Genie, das diesen Weg einschlagen wollte! Verachtung und Bettelei würden sein gewissestes Loos sein!

Das erste Trauerspiel des Du Belloy heißt Titus; und Zelmire[30] war sein zweites. Titus fand keinen Beifall und ward nur ein einzigesmal

---

Wucherers Albinus durch Jemanden (Lessing nimmt den Vater an) im Rechnen examiniren. Bei dieser Gelegenheit legt dann der Dichter dem Examinator, der die Schlagfertigkeit des Knaben anerkennen will, obige (v. d. H. übers.) Worte in den Mund.

26) „wie kann man da", fährt Horaz fort, „Gedichte verlangen, die mit Cedernöl parfümirt und in einem cypressenen Schrein aufbewahrt zu werden verdienen?"

27) **Bartolus de Sassoferrato,** 1313—1356 (?), berühmter italienischer Rechtsgelehrter, der eine Reihe wichtiger Commentare zu den alten Rechtsquellen geschrieben hat.

28) Es sei hier erwähnt, daß die ältesten Spuren eines Hoftheaters, welche die Geschichte unserer deutschen Bühne kennt, sich an Braunschweig knüpfen. Bereits um 1605 hielt sich Herzog Heinrich Julius eine stehende Truppe, durch die er sogar von ihm persönlich (unter dem Namen Hibaldeha d. h. Henr. Jul. Brunsvic. ac Luneb. Dux edidit hunc actum) gedichtete Lustspiele aufführen ließ. Doch die seit dem dreißigjährigen Kriege beginnende Vorliebe für ausländisches Wesen ließ diese Keime einer deutschen Hofbühne nicht aufkommen und lockte wiederholt außer deutschen (z. B. der Neuber'schen) auch französische und italienische Wandertruppen nach Braunschweig. De Belloy's Aufenthalt fällt in die Jahre 1753 und 1754.

29) **Elie de Beaumont** (aus Carantan in der Normandie, 1710—1786), berühmter Advokat beim Pariser Parlament (Gerichtshof), der sich namentlich durch seine Vertheidigung des zu Toulouse unschuldig geräderten Jean Calas, die er auf Voltaire's Anregung unternahm und 1762 im Druck veröffentlichte, einen Namen gemacht hat.

30) Zelmire, Trauerspiel in fünf Acten und Versen, zum ersten Male aufgeführt am 6. Mai 1762. Inhalt: Von dem falschen und herrschsüchtigen Antenor angestachelt, hat Azor seinen eigenen Vater Polidor, den rechtmäßigen König der Insel Lesbos, entthront und in der Absicht gefangen gesetzt, ihn Hungers sterben zu lassen.

gespielt. Aber Zelmire fand desto größern; es ward vierzehnmal hinter einander aufgeführt, und die Pariser hatten sich noch nicht daran satt gesehen. Der Inhalt ist von des Dichters eigener Erfindung.

Allein Azor's Schwester Zelmire, die scheinbar des Bruders Pläne billigt und dadurch sich in dessen Vertrauen einzuschleichen weiß, hat dem Vater die Mittel zur Flucht verschafft und ihn im Grabmale der lesbischen Könige verborgen. Azor hat darauf, da er wähnt, daß der Vater in einem Tempel der Ceres Zuflucht gefunden, letzteren in Brand stecken lassen und sich der Hoffnung hingegeben, jener werde bei dieser Gelegenheit in den Flammen umgekommen sein. Kurze Zeit darauf ist Azor selbst, man wußte nicht von wem, ermordet worden. — Am Morgen nach der Nacht, in der Azor den Tod gefunden hat, fassen Polidor und Zelmire den Entschluß, zu Ilus zu fliehen, dem Gatten Zelmirens, der vor den letzten Ereignissen von seinem Vater nach Pergamum gerufen worden war. In einem Gespräch, welches Antenor mit seinem Vertrauten Rhamnes führt, bekennt ersterer sich als den Mörder Azor's und gesteht ein, die That aus keinem andern Grunde begangen zu haben, als um sich selbst die Herrschaft zu verschaffen. Gleichwohl schlägt er die Krone, die ihm vom lesbischen Volke angeboten wird, aus und überträgt sie dem jungen Sohne des Ilus und der Zelmire, weil er bei der Ermordung Azor's durch Wachen gestört worden ist, und es somit immerhin möglich wäre, daß der Sterbende den Namen des Mörders noch genannt habe. Durch einen Verzicht auf die Krone will er jeden Verdacht beseitigen, ohne daß er die Hoffnung aufzugeben braucht, doch dereinst sich des jungen Königs zu entledigen (I. Act). Und wirklich lassen sich auch Polidor und Zelmire durch jenen Verzicht verleiten, Zutrauen zu Antenor's Edelmuth zu fassen, und stehen schon im Begriff, ihn in's Vertrauen zu ziehen, als sie noch rechtzeitig durch einen Thracischen Soldaten von des Schändlichen That Kunde erhalten. Zelmire wendet sich nunmehr an Antenor mit der Bitte, daß er ihren Sohn mit ihr ziehen lasse, erhält jedoch eine abschlägige Antwort und muß sich ruhig gefallen lassen, von dem Schurken beschuldigt zu werden, den eigenen Vater ermordet zu haben. Da erscheint plötzlich Ilus. Durch Antenor wird er mit den Ereignissen auf der Insel bekannt gemacht und Zelmire ihm als die Mörderin ihres Vaters bezeichnet. Ohne sich rechtfertigen zu können, da sie den Vater nicht verrathen darf, muß diese schweigend eine so schwere Anklage hinnehmen und geduldig die Verachtung des eigenen Gatten tragen. Zwischen Ilus und Antenor aber entspinnt sich bald über die verweigerte Rückgabe des Sohnes ein Streit, der damit endet, daß beide von einander in der Absicht scheiden, durch Waffengewalt die Sache zum Austrage zu bringen (II. Act). Die Lesbier jedoch üben, um jeden Kampf zu vermeiden, auf Antenor einen Druck aus, daß dieser die Krone annehmen und Ilus mit seinem Sohne ziehen lassen möge. Da faßt Antenor, der den Knaben um jeden Preis zurückbehalten will, den teuflischen Entschluß, Ilus zu ermorden. Eben will er den Dolch demselben unversehens in den Rücken stoßen, da fällt Zelmire, die unerwartet dazu kommt, ihm in den Arm und entwindet ihm die Waffe. Mit großer Geistesgegenwart weiß nun der Bösewicht die Sache so darzustellen, als ob Zelmire dem Ilus nach dem Leben hätte trachten wollen, und Ilus läßt es ruhig geschehen, daß Antenor Zelmire als Gefangene abführt. Kaum ist Ilus jedoch allein, so tritt Polidor aus dem Grabmal hervor und entdeckt dem Ilus, wie unbegründet sein ganzer Verdacht gegen Zelmire sei (III. Act). Es gelingt Ilus, seine Gattin dem Antenor zu entreißen und unter starker Bedeckung zu den Schiffen zu schicken. Unterdessen hat der Kampf zwischen den Truppen des Ilus und denen Antenor's begonnen. Sein Verlauf ist ungünstig für Ilus, er selbst, seine Gattin und der in seinem Verstecke aufgefundene Polidor gerathen in die Hände des Feindes. Vergebens wendet sich Zelmire

Ein französischer Kunstrichter[31] nahm hiervon Gelegenheit, sich gegen
die Trauerspiele von dieser Gattung überhaupt zu erklären: „Uns wäre,
sagt er, ein Stoff aus der Geschichte weit lieber gewesen. Die Jahrbücher
der Welt sind an berüchtigten Verbrechen ja so reich; und die Tragödie ist
ja ausdrücklich dazu, daß sie uns die großen Handlungen wirklicher Helden
zur Bewunderung und Nachahmung vorstellen soll. Indem sie so den Tribut
bezahlt, den die Nachwelt ihrer Asche schuldig ist, befeuert sie zugleich die
Herzen der Jetztlebenden mit der edlen Begierde, ihnen gleich zu werden.
Man wende nicht ein, daß Zaïre, Alzire, Mahomet,[32] doch auch nur Gebur-
ten der Erdichtung wären. Die Namen der beiden ersten sind erdichtet, aber
der Grund der Begebenheiten ist historisch. Es hat wirklich Kreuzzüge gege-
81 ben,[33] in welchen sich Christen und Türken, zur Ehre Gottes, ihres gemein-
schaftlichen Vaters, haßten und würgten. Bei der Eroberung von Mexico
haben sich nothwendig die glücklichen und erhabenen Contraste zwischen den
europäischen und amerikanischen Sitten, zwischen der Schwärmerei und der
wahren Religion äußern müssen.[34] Und was den Mahomet[35] anbelangt,
so ist er der Auszug, die Quintessenz, so zu reden, aus dem ganzen Leben

---

in einer beredten Ansprache an das Volk und bezeichnet Antenor als den Mörder Azor's. Durch scheinbare Beweise gelingt es Antenor, das Volk von der Schuld der drei Gefangenen zu überzeugen und in deren Hinrichtung zu willigen (IV. Act). Rhamnes, als Oberbefehlshaber des lesbischen Heeres, soll die Hinrichtung, nach einem alten Brauche, über dem Grabe der Könige vollziehen. Jedoch in der Seele selbst dieses verstockten Sünders regt sich das Gewissen, und in dem Augenblicke, wo er Polidor den Kopf abschlagen soll, wendet er sich plötzlich gegen Antenor und streckt denselben todt zu Boden. Das Volk wird durch die Darstellung der Leiden des alten Königs, durch das Vorzeigen des letzten Briefes von Azor, den Rhamnes dem Ilus bei seiner Gefangennahme gerade in dem Augenblicke entrissen hatte, als dieser ihn von dem bereits erwähnten Thracier erhalten hat, bewogen, den alten Polidor auf den Knieen um Gnade anzuflehen, die ihm auch gewährt wird (V. Act).

31) im Journal Encyclopédique vom Juli 1762. Der Name des Kunstrichters ist nicht beigefügt, die Lessing'sche Uebersetzung fast wörtlich.

32) Drei Voltaire'sche Trauerspiele, s. St. II. A. 6.

33) Bezieht sich auf den Inhalt der „Zaïre", s. St. XV. A. 1.

34) wie sie uns in der „Alzire" entgegentreten, s. St. II. A. 7.

35) Die Gräuel pfäffischen Truges seinem Volke vorzuführen, war die Aufgabe, die sich Voltaire in seiner fünfactigen Tragödie „Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète] stellte. In einem Briefe vom 20. Jan. 1742 an Friedrich den Großen sagt er selbst, daß er Muhamed habe darstellen wollen als einen Tartüffe mit dem Schwerte in der Hand (Tartüffe ist der seit Molière typisch gewordene Charakter eines Heuchlers und Scheinheiligen); und in einem anderen Briefe vom 1. Sept. dess. Jahres an César de Missy, den französischen Gesandtschaftsprediger in England, schreibt er: „Ich habe an diesem Werke zeigen wollen, zu welchen fürchterlichen Ausschweifungen der Fanatismus schwache Seelen führt, wenn dieselben unter der Leitung eines Schuftes stehen."

dieses Betrügers;[36] der Fanatismus, in Handlung gezeigt; das schönste philosophischste Gemälde, das jemals von diesem gefährlichen Ungeheuer gemacht worden."

Neunzehntes Stück.

Den 3. Juli 1767.

Es ist einem jeden vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu haben; und es ist rühmlich, sich von seinem eigenen Geschmacke Rechenschaft zu geben suchen. Aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit ertheilen, die, wenn es seine Richtigkeit damit hätte, ihn zu dem einzigen wahren Geschmacke machen müßte, heißt aus den Grenzen des forschenden Liebhabers herausgehen und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufwerfen. Der angeführte französische Schriftsteller fängt mit einem bescheidenen „Uns wäre lieber gewesen" an und geht zu so allgemein verbindenden Aussprüchen fort, daß man glauben sollte, dieses Uns sei aus dem Munde der Kritik selbst gekommen. Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfodert.

Nun hat es Aristoteles längst entschieden,[1] wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ohngefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der 82
Mühe nicht. Und wie viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese

---

36) „de ce fourbe" sagt der Anonymus. Da es indessen schwer zu entscheiden sein dürfte, ob der geschichtliche Muhamed (aus Mekka, 569—632 n. Chr.) selbst ehrlich geglaubt, was er als göttliche Offenbarung vortrug, so bleibt noch immer die Möglichkeit offen, ihn für einen religiösen Schwärmer zu halten, der eine göttliche Mission zu erfüllen glaubte, dabei aber doch nicht so verblendet war, daß er die Mittel übersehen hätte, durch welche er seiner Religion die größtmöglichste Verbreitung sicherte.

1) in seiner „Dichtkunst" Kap. IX.

Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Ueberlieferungen bestätiget wird, oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind? Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen thun werde. Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer, als die Absicht der Geschichte;[2] und es heißt sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus[3] berühmter Männer macht, oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht.

Die zweite Erinnerung des nehmlichen französischen Kunstrichters gegen die Zelmire des Du Belloy ist wichtiger. Er tadelt, daß sie fast nichts als ein Gewebe mannichfaltiger wunderbarer Zufälle sei, die in den engen Raum von vierundzwanzig Stunden zusammengepreßt, aller Illusion unfähig würden. Eine seltsam ausgesparte Situation über die andere! ein Theaterstreich[4] über den andern! Was geschieht nicht alles! was hat man nicht alles zu behalten! Wo sich die Begebenheiten so drängen, können schwerlich alle vorbereitet genug sein. Wo uns so vieles überrascht, wird uns leicht manches mehr befremden als überraschen. „Warum muß sich z. E. der Tyrann dem Rhamnes entdecken? Was zwingt den Antenor, ihm seine Verbrechen zu offenbaren? Fällt Ilus nicht gleichsam vom Himmel? Ist die Gemüthsänderung des Rhamnes nicht viel zu schleunig? Bis auf den Augenblick, da er den Antenor ersticht, nimmt er an den Verbrechen seines Herrn auf die entschlossenste Weise Theil; und wenn er einmal Reue zu empfinden geschienen, so hatte er sie doch sogleich wieder unterdrückt. Welche geringfügige Ursachen giebt hiernächst der Dichter nicht manchmal den wichtigsten Dingen! So muß Polidor, wenn er aus der Schlacht kömmt und sich
83 wiederum in dem Grabmale verbergen will, der Zelmire den Rücken zukehren, und der Dichter muß uns sorgfältig diesen kleinen Umstand einschärfen. Denn wenn Polidor anders ginge, wenn er der Prinzessin das Gesicht, anstatt den Rücken zuwendete, so würde sie ihn erkennen, und die folgende Scene, wo diese zärtliche Tochter unwissend ihren Vater seinen Henkern überliefert, diese so vorstechende, auf alle Zuschauer so großen Eindruck machende Scene, fiele weg. Wäre es gleichwohl nicht weit natürlicher

---

2) insofern sie nach Aristoteles „mehr das Allgemeingültige, die Geschichtsschreibung dagegen das Einzelne zeigt.“

3) Panegyrikus (griech.), ursprünglich eine Fest-, später eine Lobrede.

4) Unter Theaterstreich (coup de théâtre) versteht man jeden plötzlichen Zwischenfall von entscheidender Wirkung, überhaupt jede unerwartete Handlung, die darauf berechnet ist, die Personen, auf welche sie wirken soll, zu überraschen und zu blenden.

gewesen, wenn Polidor, indem er wieder in das Grabmal flüchtet, die Zelmire bemerkt, ihr ein Wort zugerufen, oder auch nur einen Wink gegeben hätte? Freilich wäre es so natürlicher gewesen, als daß die ganzen letzten Akte sich nunmehr auf die Art, wie Polidor geht, ob er seinen Rücken dahin oder dorthin kehret, gründen müssen. Mit dem Billet des Azor hat es die nehmliche Bewandtniß: brachte es der Soldat im zweiten Akte gleich mit, so wie er es hätte mitbringen sollen, so war der Tyrann entlarvet, und das Stück hatte ein Ende."

Die Uebersetzung der Zelmire ist nur in Prosa.[5] Aber wer wird nicht lieber eine körnichte, wohlklingende Prosa hören wollen, als matte, gerade-brechte Verse? Unter allen unsern gereimten Uebersetzungen werden kaum ein halbes Dutzend sein, die erträglich sind. Und daß man mich ja nicht bei dem Worte nehme sie zu nennen! Ich würde eher wissen, wo ich aufhören, als wo ich anfangen sollte. Die beste ist an vielen Stellen dunkel und zweideutig; der Franzose war schon nicht der größte Versifikateur, sondern stümperte und flickte; der Deutsche war es noch weniger, und indem er sich bemühte die glücklichen und unglücklichen Zeilen seines Originals gleich treu zu übersetzen, so ist es natürlich, daß öfters, was dort nur Lückenbüßerei oder Tautologie[6] war, hier zu förmlichem Unsinne werden mußte. Der Ausdruck ist dabei meistens so niedrig und die Konstruktion so verworfen, daß der Schauspieler allen seinen Adel nöthig hat, jenem aufzuhelfen, und allen seinen Verstand brauchet, diese nur nicht verfehlen zu lassen. Ihm die Deklamation zu erleichtern, daran ist vollends gar nicht gedacht worden!

Aber verlohnt es denn auch der Mühe auf französische Verse so viel Fleiß zu wenden bis in unserer Sprache eben so wäßrig korrecte, eben so grammatikalisch kalte Verse daraus werden? Wenn wir hingegen den ganzen poetischen Schmuck der Franzosen in unsere Prosa übertragen, so wird unsere Prosa dadurch eben noch nicht sehr poetisch werden. Es wird der Zwitterton noch lange nicht daraus entstehen, der aus den prosaischen Ueber- 84
setzungen englischer Dichter entstanden ist, in welchen der Gebrauch der kühnsten Tropen und Figuren[7] außer einer gebundenen cadensirten[8] Wort-

5) Erschien ohne Angab. des Verfassers 1766 in Octav bei Garbe in Frankfurt.

6) Tautologie (griech.) ist eine Zusammenstellung oder Aneinanderreihung von Ausdrücken, die dasselbe besagen, eine unnöthige Wiederholung.

7) Tropen und Figuren unterscheiden sich dadurch, daß erstere in der Hervorhebung eines Gedankentheils durch neue, aber dem Gedankenkreise nahe liegende Vorstellungen bestehen, während die Figuren die Wichtigkeit eines Gedankens oder einer ganzen Ideenreihe in ihren Theilvorstellungen durch Vergleichung mit anderen danebengestellten Gedanken beleuchten. Beispiele für beide Arten finden sich bei jedem phantasievollen Schriftsteller in Menge.

8) cadensirt (franz.) d. h. nach dem Tacte abgemessen, rhythmisch.

fügung uns an Besoffene denken läßt, die ohne Musik tanzen. Der Ausdruck wird sich höchstens über die alltägliche Sprache nicht weiter erheben, als sich die theatralische Deklamation über den gewöhnlichen Ton der gesellschaftlichen Unterhaltungen erheben soll. Und so nach wünschte ich unserm prosaischen Uebersetzer recht viele Nachfolger; ob ich gleich der Meinung des Houdar de la Motte[9] gar nicht bin, daß das Silbenmaaß überhaupt ein kindischer Zwang sei, dem sich der dramatische Dichter am wenigsten Ursache habe zu unterwerfen. Denn hier kömmt es blos darauf an, unter zwei Uebeln das kleinste zu wählen; entweder Verstand und Nachdruck der Versifikation, oder diese jenen aufzuopfern. Dem Houdar de la Motte war seine Meinung zu vergeben; er hatte eine Sprache in Gedanken, in der das Metrische der Poesie nur Kitzelung der Ohren ist und zur Verstärkung des Ausdrucks nichts beitragen kann; in der unsrigen hingegen ist es etwas mehr, und wir können der griechischen ungleich näher kommen, die durch den bloßen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden, anzudeuten vermag. Die französischen Verse haben nichts als den Werth der überstandenen Schwierigkeit für sich; und freilich ist dieses nur ein sehr elender Werth.

Die Rolle des Antenors hat Borchers[10] ungemein wohl gespielt; mit aller der Besonnenheit und Heiterkeit, die einem Bösewichte von großem Verstande so natürlich zu sein scheinen. Kein mißlungener Anschlag wird ihn in Verlegenheit setzen; er ist an immer neuen Ränken unerschöpflich; er besinnt sich kaum, und der unerwartetste Streich, der ihn in seiner Blöße darzustellen drohte, empfängt eine Wendung, die ihm die Larve nur noch fester aufdrückt. Diesen Charakter nicht zu verderben, ist von Seiten des Schauspielers das getreueste Gedächtniß, die fertigste Stimme, die freieste, nachlässigste Aktion, unumgänglich nöthig. Herr Borchers hat überhaupt sehr viele Talente, und schon das muß ein günstiges Vorurtheil für ihn erwecken, daß er sich in alten Rollen eben so gern übet als in jungen. Dieses zeiget von seiner Liebe zur Kunst, und der Kenner unterscheidet ihn sogleich von so vielen andern jungen Schauspielern, die nur immer auf der Bühne glänzen wollen, und deren kleine Eitelkeit, sich in lauter galanten liebenswürdigen Rollen begaffen und bewundern zu lassen, ihr vornehmster, auch wohl öfters ihr einziger Beruf zum Theater ist.

9) **Antoine Houdar(d) de la Motte** (aus Paris, 1672—1731) versuchte sich selbst in mehreren Gattungen der Dichtkunst, allein seine trockene und kalte Natur, der es an Erfindungsgabe und wirklicher Begeisterung fehlte, führte ihn zu der Erkenntniß, daß Reim und Vers überflüssig seien, daß die Prosa ebenso vollständig und treffend das in poetischer Form Ausgedrückte wiederzugeben vermöge. Und um dies zu beweisen, setzte er u. A. Racine'sche Stellen in Prosa um und behauptete, daß diese so gewonnene Form dem Originale in nichts nachstehe.

10) s. über ihn die Einleitung.

Zwanzigstes Stück.

Den 7. Juli 1767.

Den dreiundzwanzigsten Abend (Freitags den 22. Mai) ward Cenie[1] aufgeführet.

---

1) **Françoise de Graffigny** geb. **d'Issembourg d'Happoncourt** (aus Nancy, 1695—1758) entwickelte nach der Bekanntschaft mit Voltaire, die sie im 43. Lebensjahre auf Schloß Cirey machte, eine rege literarische Thätigkeit. Die „Briefe einer Peruanerin" 1747 (deutsch Berlin 1800) sind wohl ihr bekanntestes Werk. Der Ruhm, den sie sich durch diesen Roman erwarb, theilte sich dann auch ihrem der weinerlichen Gattung angehörenden „Lustspiele" Cénie mit, das, in fünf Acten und Prosa, am 25. Juni 1750 zum ersten Male aufgeführt wurde und dann in Paris bei Cailleau 1751 in 8⁰. 133 SS. im Druck erschien. Dasselbe ist in seiner Grundidee eine Nachbildung der Gouvernante des La Chaussée (s. über ihn St. VIII. A. 1), die vier Jahre vorher zum ersten Male die Bühne passirt hatte. Weiteres über die Cenie s. St. LIII. Die klägliche Uebersetzung der Gottschedin erschien unter dem Titel: „Cenie oder die Großmuth im Unglücke, ein moralisches Stück der Frau von Graffigny", Leipz. 1753. Inhalt: Im Hause des alten ehrwürdigen Dorimond, dessen angebliche Tochter Cenie ist, leben seine beiden Neffen Mericourt und Clerval. Ersterer, schon ältlich und ein herzloser Mensch von niedriger Gesinnung, strebt nach Ceniens Hand. Diese jedoch liebt Clerval, welcher ihr auch seinerseits in herzlicher Liebe zugethan ist. Eben erst von einer langen Reise aus Ostindien zurückgekehrt, hat er einen Fremden, Dorsainville mit Namen, mitgebracht. Ein großes Mißgeschick hat diesen früher von Weib und Kind fort und in die Ferne getrieben, jetzt ist er in glücklichem Wohlstande zurückgekommen und sucht seine Angehörigen. Mericourt, der sich des Beistandes von Lisette, Ceniens Kammermädchen, versichert hat, weiß auf deren Rath hin den alten guten Dorimond besonders durch Erinnerung an dessen verstorbene Gattin, die der Greis angebetet hat, zu rühren und für seine Werbung um Cenie geneigt zu machen. Cenie aber weist den alternden Gecken mit Abscheu von sich, und der Vater verspricht der Jammernden, sie zu keiner Verbindung gegen ihren Willen zu zwingen. Orphise, ihre Erzieherin, will sie zuerst zum Gehorsam überreden, giebt ihr aber zuletzt nur die Lehre, jene Verbindung zurückzuweisen, ohne aber ihre eigentliche Neigung zu verrathen. Mericourt ist seinerseits auf das höchste über die Zurückweisung erbost. Ihm hat die sterbende Gattin Dorimond's anvertraut, daß Cenie nicht ihr und Dorimond's wahres Kind sei, sondern von ihr — Dorimond sei zur Zeit der Geburt gerade auf einer Geschäftsreise abwesend gewesen — untergeschoben, damit die Liebe ihres Gemahles zu ihr nicht erkalte, wenn sie ihm kein Kind schenke. Von diesem Geständnisse, das in einem Briefe an Dorimond von ihr niedergelegt ist, macht Mericourt jetzt Gebrauch: er enthüllt Cenie das Geheimniß ihrer Geburt, verspricht aber zu schweigen, wenn sie seine Hand annehmen wolle. Mit Verachtung stößt ihn das edle Mädchen auch jetzt zurück; sie flüchtet zu Orphise und Dorimond. Vergebens betheuert Clerval, sie unter keinen Umständen aufgeben zu wollen — sie will jetzt seine Hand nicht mehr annehmen. Als Dorimond sie tröstet, erscheint der schurkische Mericourt von neuem und zeigt einen zweiten Brief von der Gattin Dorimond's vor, aus dem hervorgeht, daß Cenie — Orphisens Tochter sei. Letztere hat früher aus Noth die Erzieherstelle angenommen, ohne in Cenie ihre Tochter zu ahnen. Nun entschließen sich beide, Dorimond's Haus zu verlassen; Clerval bekommt nur die

Dieses vortreffliche[2] Stück der Graffigny mußte der Gottschedin zum Uebersetzen in die Hände fallen. Nach dem Bekenntnisse, welches sie von sich selbst ablegt, „daß sie die Ehre, welche man durch Uebersetzung oder auch Verfertigung theatralischer Stücke erwerben könne, allezeit nur für sehr mittelmäßig gehalten habe," läßt sich leicht vermuthen, daß sie diese mittelmäßige Ehre zu erlangen, auch nur sehr mittelmäßige Mühe werde angewendet haben. Ich habe ihr die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie einige lustige Stücke des Destouches eben nicht verdorben hat. Aber wie viel leichter ist es, eine Schnurre zu übersetzen, als eine Empfindung! Das Lächerliche kann der Witzige und Unwitzige nachsagen; aber die Sprache des Herzens kann nur das Herz treffen. Sie hat ihre eigene Regeln; und es ist ganz um sie geschehen, sobald man diese verkennt und sie dafür den Regeln der Grammatik unterwerfen und ihr alle die kalte Vollständigkeit, alle die langweilige Deutlichkeit geben will, die wir an einem logischen Satze verlangen. Z. E. Dorimond hat dem Mericourt eine ansehnliche Verbindung nebst dem vierten Theile seines Vermögens zugedacht. Aber das ist das wenigste, worauf Mericourt geht; er verweigert sich dem großmüthigen Anerbieten, und will sich ihm aus Uneigennützigkeit verweigert zu haben scheinen. „Wozu das? sagt er.[3] Warum wollen Sie sich ihres Vermögens berauben? Genießen Sie ihrer Güter selbst; sie haben Ihnen Gefahr und Arbeit genug gekostet." J'en jouirai, je vous rendrai tous heureux: läßt die Graffigny den lieben gutherzigen Alten antworten. „Ich will ihrer genießen, ich will euch alle glücklich machen." Vortrefflich! Hier ist kein Wort zu viel! Die wahre nachlässige Kürze, mit der ein Mann, dem Güte zur Natur geworden ist, von seiner Güte spricht, wenn er davon sprechen muß!
86 Seines Glückes genießen, andere glücklich machen: beides ist ihm nur eines; das eine ist ihm nicht blos eine Folge des andern, ein Theil des andern; das eine ist ihm ganz das andere: und so wie sein Herz keinen Unterschied darunter kennet, so weiß auch sein Mund keinen darunter zu machen; er spricht, als ob er das nehmliche zweimal spräche, als ob beide Sätze wahre tautologische Sätze, vollkommen identische Sätze wären, ohne das geringste Verbindungswort. O des Elenden, der die Verbindung nicht fühlt, dem sie eine Partikel erst fühlbar machen soll! Und dennoch, wie glaubt man wohl

---

Erlaubniß, sie durch seinen Freund Dorsainville in ein Kloster geleiten zu lassen. Als dieser aber erscheint, erkennen er und Orphise sich als die getrennten Eheleute, und Cenie stürzt ihrem wahren Vater weinend zu Füßen. Ihre Eltern wie Dorimond willigen schließlich in ihre Verbindung mit Clerval, Mericourt aber soll mit einer Geldsumme abgefunden werden und sich von dem Schauplatze seiner heimtückischen Thaten so weit als möglich entfernen.

2) Lessing urtheilt wohl etwas zu milde.

3) in der dritten Scene des ersten Actes.

daß die Gottschedin jene acht Worte übersetzt hat? „Alsdenn werde ich meiner Güter erst recht genießen, wenn ich euch beide dadurch werde glücklich gemacht haben.“ Unerträglich! Der Sinn ist vollkommen übergetragen, aber der Geist ist verflogen; ein Schwall von Worten hat ihn erstickt. Dieses Alsdenn mit seinem Schwanze von Wenn, dieses Erst, dieses Recht, dieses Dadurch: lauter Bestimmungen, die dem Ausbruche des Herzens alle Bedenklichkeiten der Ueberlegung geben und eine warme Empfindung in eine frostige Schlußrede verwandeln.

Denen, die mich verstehen, darf ich nur sagen, daß ungefähr auf diesen Schlag das ganze Stück übersetzt ist. Jede feinere Gesinnung ist in ihren gesunden Menschenverstand paraphrasirt,[4] jeder affektvolle Ausdruck in die todten Bestandtheile seiner Bedeutung aufgelöset worden. Hierzu kömmt in vielen Stellen der häßliche Ton des Ceremoniels; verabredete Ehrenbenennungen contrastiren mit den Ausrufungen der gerührten Natur auf die abscheulichste Weise. Indem Cenie ihre Mutter erkennet, ruft sie: „Frau Mutter! o welch ein süßer Name!“[5] Der Name Mutter ist süß, aber Frau Mutter ist wahrer Honig mit Citronensaft! Der herbe Titel zieht das ganze, der Empfindung sich öffnende Herz wieder zusammen. Und in dem Augenblicke, da sie ihren Vater findet,[6] wirft sie sich gar mit einem „Gnädiger Herr Vater! bin ich Ihrer Gnade werth!“ ihm in die Arme. Mon père! auf deutsch: Gnädiger Herr Vater. Was für ein respectuöses Kind! Wenn ich Dorsainville wäre, ich hätte es eben so gern gar nicht wieder gefunden, als mit dieser Anrede.

Madame Löwen spielt die Orphise: man kann sie nicht mit mehrerer[7] Würde und Empfindung spielen. Jede Miene spricht das ruhige Bewußtsein ihres verkannten Werthes; und sanfte Melancholie auszudrücken, kann nur ihrem Blicke, kann nur ihrem Tone gelingen.

Cenie ist Madame Hensel. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf 87
die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt; es kömmt aus ihrem eignen Kopfe, aus ihrem eignen Herzen. Sie mag sprechen, oder sie mag nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler; aber es ist ein sehr seltner Fehler, ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die Aktrice ist für die Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Cadets exerciret. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte.[8]

---

4) paraphrasirt (griech.) = umschreibend erläutert, umschrieben.

5) in der dritten Scene des vierten Actes.

6) in der fünften Scene des fünften Actes.

7) s. St. VIII. A. 17.

8) Vorstehende Stelle ist es gewesen, welche die Hensel so aufbrachte, daß sie Lessing die Freundschaft kündigte und ihn durch die sich hieran knüpfenden Unannehmlichkeiten und

Herr Eckhof in der Rolle des Dorimond ist ganz Dorimond. Diese Mischung von Sanftmuth und Ernst, von Weichherzigkeit und Strenge, wird gerade in so einem Manne wirklich sein, oder sie ist es in keinem. Wann er zum Schlusse des Stücks vom Mericourt sagt: „Ich will ihm so viel geben, daß er in der großen Welt leben kann, die sein Vaterland ist, aber sehen mag ich ihn nicht mehr!" wer hat den Mann gelehrt, mit ein Paar erhobenen Fingern hierhin und dahin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen, uns auf einmal zu zeigen, was das für ein Land ist, dieses Vaterland des Mericourt? Ein gefährliches, ein böses Land!

„So viel Zungen dem Mann als Glieder — —"[9]

Den vierundzwanzigsten Abend (Freitags[10] den 25. Mai) ward die Amalia des Herrn Weiß[11] aufgeführet.

Zänkereien nöthigte, von St. XXV. an die Beurtheilung der Schauspieler gänzlich aufzugeben und sich auf die literarische Kritik zu beschränken (s. Ed. Devrient, Gesch. d. d. Schauspkl. Bd. II. S. 176 f.)

9) Uebersetzt v. d. H. aus dem Lateinischen, schwerlich aber einem classischen Schriftsteller entnommen. Vermuthlich hat Lessing den Vers in Anlehnung an eine Stelle bei Terenz (Phormio I, 4) oder Vergil (Aeneis IV, 181 ff.) selbst gemacht.

10) Lessing irrt sich, es war Montags.

11) **Christian Felix Weiße** (nicht wie Lessing: Weiß) war 1726 zu Annaberg geboren, studirte seit 1745 zu Leipzig, wo er sich innig an Lessing anschloß, Philologie. Bereits damals fingen beide gemeinschaftlich an, für das Theater zu arbeiten. Vorgebildet durch Uebersetzung französischer Stücke, machte sich Weiße dann an die Abfassung selbständiger dramatischer Arbeiten. So weit seine Werke dieser Gattung gedruckt vorliegen, sind sie mit einziger Ausnahme seiner Jugendarbeit, „Die Matrone von Ephesus" (1744) in Prosa geschrieben. Am besten gelangen ihm Lustspiele und komische Opern, weit weniger die Trauerspiele. Sein größtes Verdienst aber erwarb er sich durch die Herausgabe des „Kinderfreundes", der als Lesebuch in Volksschulen wohl noch heute hier und da im Gebrauche ist. Weiße starb 1804. Das oben erwähnte fünfactige Lustspiel „Amalia" erschien im „Beitrag zum Deutschen Theater", 4. Theil, Leipzig 1766 und hat folgenden Inhalt: Freemann, ein vermögender, aber leichtsinniger junger Mann, hat seine Geliebte, die Amalie, ein tugendhaftes und hübsches Mädchen, vor mehr denn fünf Jahren schnöde im Stich gelassen, sich einer reichen jungen Dame, Sophie, zugesellt und mit dieser in Saus und Braus das beiderseitige Vermögen durchgebracht. In den drückendsten Verhältnissen lebt das Paar nun in Bristol. Unterdessen ist Amalie durch eine Erbschaft in den Besitz eines großen Vermögens gelangt, und da sie von der traurigen Lage ihres noch immer treugeliebten Freemann hört, macht sie sich nach Bristol auf, um ihm zu helfen. Um ihren Vorsatz besser ausführen zu können, hat sie Männerkleidung angelegt, und es gelingt ihr unter dem Namen Manley leicht die Zuneigung Sophiens, die eine leidenschaftliche Spielerin ist, dadurch zu gewinnen, daß sie sich mit ihr in's Spiel einläßt und ihr gegen Hinterlegung von Kleidern, Schmucksachen u. dgl. Credit gewährt. Allein alles dieses vermag Sophie nicht vor dem drohenden Ruine zu retten. Die Gläubiger bedrängen sie immer mehr, und Freemann verlangt gebieterisch von ihr die Kostbarkeiten zurück, die sie schon längst, um ihre Spielschulden zu befriedigen, versetzt hat. Da, in ihrer äußersten Noth, wendet sie sich an Manley, und dieser ist bereit, ihr den Schmuck nebst einer beträcht-

Amalia wird von Kennern für das beste Lustspiel dieses Dichters gehalten. Es hat auch wirklich mehr Interesse, ausgeführtere Charaktere und einen lebhaftern gedankenreichern Dialog, als seine übrige komische Stücke. Die Rollen sind hier sehr wohl besetzt; besonders macht Madame Böck[12] den Manley oder die verkleidete Amalia mit vieler Anmuth und mit aller der ungezwungenen Leichtigkeit, ohne die wir es ein wenig sehr unwahrscheinlich finden würden, ein junges Frauenzimmer so lange verkannt zu sehen. Dergleichen Verkleidungen überhaupt geben einem dramatischen Stücke zwar ein romanenhaftes Ansehen, dafür kann es aber auch nicht fehlen, daß sie nicht sehr komische, auch wohl sehr interessante Scenen veranlassen sollten[13]. Von dieser Art ist die fünfte des letzten Akts,[14] in welcher ich meinem Freunde einige allzu kühn croquirte[15] Pinselstriche zu lindern und mit dem Uebrigen in eine sanftere Haltung zu vertreiben, wohl rathen möchte. Ich weiß nicht, was in der Welt geschieht; ob man wirklich mit dem Frauenzimmer manchmal in dem zudringlichen Tone spricht. Ich will nicht untersuchen, wie weit es mit der weiblichen Bescheidenheit bestehen könne, gewisse Dinge, obschon unter der Verkleidung so zu brüsquiren.[16] Ich 88
will die Vermuthung ungeäußert lassen, daß es vielleicht gar nicht einmal die rechte Art sei, eine Madame Freemann ins Enge zu treiben, daß ein wahrer Manley die Sache wohl hätte feiner anfangen können, daß man über einen schnellen Strom nicht in gerader Linie schwimmen zu wollen verlangen müsse, daß — Wie gesagt, ich will diese Vermuthungen ungeäußert lassen; denn es könnte leicht bei einem solchen Handel mehr als eine rechte Art geben. Nachdem nämlich die Gegenstände sind; obschon alsdenn noch gar nicht ausgemacht ist, daß diejenige Frau, bei der die eine Art fehl geschlagen, auch allen übrigen Arten Obstand halten werde. Ich will blos

---

lichen Summe einzuhändigen, aber — unter entehrenden Bedingungen. So tief ist Sophie indessen noch nicht gesunken, daß sie eine Untreue an Freemann begeht. Unter Thränen beschwört sie den Verführer, von seinem Verlangen abzustehen. Als Freemann dann hinzukommt und mit gezücktem Degen von Manley Rechenschaft fordert, klärt sich die ganze Situation auf, indem diese sich jenem zu erkennen giebt. Den Freemann, der Alles wieder gut machen, von Sophien lassen und ihr, Amalien, seine Hand bieten will, macht sie darauf aufmerksam, welche Verpflichtungen er gegen Sophie habe, übernimmt alsdann die Ordnung der Vermögensverhältnisse des traurigen Paares und reicht ihre Hand schließlich einem achtbaren ältern Herrn, dem sie Dankbarkeit schuldet, weil er ihr bei dem ganzen Unternehmen mit treuem Rath zur Seite gestanden hat.

12) über Madame Böck s. die Einleitung.

13) Es sei hier nur an Viola in Shakespeare's Lustspiel „Was Ihr wollt" erinnert.

14) Es ist dies die Scene, in welcher die als Manley verkleidete Amalie die „Madame" Freemann zur Untreue verführen will.

15) croquirt (franz.) = flüchtig hingeworfen, angedeutet.

16) brüsquiren (franz.) = rasch durchsetzen wollen, überstürzen.

bekennen, daß ich für mein Theil nicht Herz genug gehabt hätte, eine dergleichen Scene zu bearbeiten. Ich würde mich vor der einen Klippe, zu wenig Erfahrung zu zeigen, eben so sehr gefürchtet haben, als vor der andern, allzu viele zu verrathen. Ja wenn ich mir auch einer mehr als Crebillonschen[17] Fähigkeit bewußt gewesen wäre, mich zwischen beide Klippen durchzustehlen, so weiß ich doch nicht, ob ich nicht viel lieber einen ganz andern Weg eingeschlagen wäre. Besonders da sich dieser andere Weg hier von selbst öffnet. Manley oder Amalia wußte ja, daß Freemann mit seiner vorgeblichen Frau nicht gesetzmäßig verbunden sei. Warum konnte er also nicht dieses zum Grunde nehmen, sie ihm gänzlich abspenstig zu machen, und sich ihr nicht als einen Galan, dem es nur um flüchtige Gunstbezeigungen zu thun, sondern als einen ernsthaften Liebhaber anzutragen, der sein ganzes Schicksal mit ihr zu theilen bereit sei? Seine Bewerbungen würden dadurch, ich will nicht sagen unsträflich, aber doch unsträflicher geworden sein; er würde, ohne sie in ihren eigenen Augen zu beschimpfen, darauf haben bestehen können; die Probe wäre ungleich verführerischer, und das Bestehen in derselben ungleich entscheidender für ihre Liebe gegen Freemann gewesen. Man würde zugleich einen ordentlichen Plan von Seiten der Amalia dabei abgesehen haben, anstatt daß man jetzt nicht wohl errathen kann, was sie nun weiter thun können, wenn sie unglücklicher Weise in ihrer Verführung glücklich gewesen wäre.

Nach der Amalia folgte das kleine Lustspiel des Saintfoix,[18] Der Finanzpachter. Es besteht ungefähr aus ein Dutzend Scenen von der äußersten

---

17) **Claude Prosper Jolyot de Crébillon,** der Jüngere (aus Paris, 1707—1777) Verfasser zahlreicher, meist sehr schlüpfriger und frivoler Romane. Hieraus erklärt sich, was Lessing unter der „Crébillonschen Fähigkeit" verstanden wissen will.

18) **Germain François Poullain de Saintfoix** (aus Rennes, 1698—1776) schrieb mehrere kleinere Komödien, die sich alle durch eine gewisse Eleganz des Ausdrucks auszeichnen. Sein Lustspiel Le Financier, in Prosa und einem Aufzug, wurde den 20. Juli 1761 zum ersten Male aufgeführt und stellt auf Grund eines eignen Erlebnisses des Dichters folgende Handlung dar: Alcimo hat durch leichtsinnige Geldspekulationen seinen Vater an den Bettelstab gebracht, ist dann flüchtig geworden und verschollen. Da begiebt sich eines Tages ein Marquis mit einem Chevalier (ein Titel, der in Frankreich gewöhnlich nur dem ältesten Sohne eines baron, dem dritten eines comte, dem fünften eines marquis zukommt) zu Wagen nach seinem in der Nähe von Paris gelegenen Schlosse. Eine Beschädigung des Wagens hindert sie an der Weiterfahrt, und sie sind genöthigt, die Gastfreundschaft eines in der Nähe wohnenden Finanzpächters in Anspruch zu nehmen. Ein Greis mit seiner Tochter Henriette (Alcimo's Vater und Schwester) hat in der folgenden Nacht dasselbe Unglück, und nur durch die warme Fürsprache des Chevalier gelingt es auch diesen, bei dem Finanzpächter Unterkunft zu finden. Ermuntert durch die Güte des Chevalier bittet Henriette denselben, dem Hausherrn eine Bittschrift ihres Vaters befürwortend zu unterbreiten. Der Greis nämlich, ein Steuerempfänger, ist um 2000 Thlr. bestohlen worden und wünscht von dem Finanz-

Lebhaftigkeit. Es dürfte schwer sein, in einen so engen Bezirk mehr gesunde Moral, mehr Charaktere, mehr Interesse zu bringen. Die Manier dieses 89
liebenswürdigen Schriftstellers ist bekannt. Nie hat ein Dichter ein kleineres niedlicheres Ganze zu machen gewußt als Er.

Den fünfundzwanzigsten Abend (Dienstags den 26. Mai) ward die Zelmire des Du Belloy wiederholt.[19]

Einundzwanzigstes Stück.

Den 10. Juli 1767.

Den sechsundzwanzigsten Abend (Freitags den 29. Mai) ward Die Mütterschule[1] des Nivelle de la Chaussee aufgeführet.

---

pächter Ausstand, bis er im Stande sei, jene Summe aus eigenen Mitteln wieder zu ersetzen. Der Chevalier übergiebt das Gesuch dem Marquis, von dessen Fürsprache er sich bei dem Finanzpächter mehr Erfolg verspricht. Allein der Marquis, von Henriettens Schönheit bezaubert, sucht die bedrängte Lage des Mädchens zu nutzen und will nur unter entehrenden Bedingungen ihrem Vater seinen Schutz angedeihen lassen. Als Henriette jene Zumuthungen entrüstet zurückweist, bewirkt er, daß der Finanzpächter die Bittschrift nicht genehmigt, ja weiß sogar denselben gegen den ehrlichen, offenen Chevalier aufzustacheln. Letzterer jedoch, ein stummer Zeuge jener ganzen Verhandlungen, fordert empört über das schändliche Benehmen des Marquis, diesen zum Zweikampfe heraus. Allein durch die Dazwischenkunft des Finanzpächters findet der Marquis erwünschte Gelegenheit sich feige aus dem Staube zu machen. Um die hohlen, Henriettens Tugend verdächtigenden Phrasen des Finanzpächters zu widerlegen, ruft der Chevalier das Mädchen herbei, damit es seine und seines Vaters Lebensschicksale selbst erzähle. Aus den Mittheilungen desselben gewinnt der Finanzpächter, der kein anderer als der durch mancherlei Glücksfälle zu so hoher und einflußreicher Stellung gelangte Alcimo selber ist, die Ueberzeugung, daß die von ihm so hart und grausam Behandelten Vater und Schwester sind; und um das von ihm begangene Unrecht wieder gut zu machen, bietet er dem Chevalier die Hälfte seines Vermögens, falls er Henriette zur Frau nehme. Während dieser noch zögert, da er Henriettens Neigung nicht kennt, legt der Vater segnend ihre Hände in einander.

19) s. St. XVIII. A. 30.

1) L'Ecole des Mères, ein Lustspiel in Versen und fünf Acten, zum ersten Male aufgeführt am 27. April 1744, hat folgenden Inhalt: Madame Argant möchte ihrem Sohne, für den sie eine ungerechtfertigte Vorliebe an den Tag legt, durch eine vornehme Heirath Zutritt bei Hofe verschaffen. Sie bestimmt ihm daher unter Ausschluß einer Tochter, die seit ihrer Kindheit in einem fernen Kloster erzogen wird, ihr gesammtes, nicht unbedeutendes Vermögen. Ihr Gemahl, ein gerechter und vernünftiger Mann, billigt zwar keineswegs dieses Vorgehen, hat aber nicht den Muth, seiner Frau offen entgegenzutreten, weil er sie, die Unabhängigkeit und Reichthum ihm, dem vermögenlosen jungen Manne, dereinst zum Opfer gebracht hat, zu innig liebt. Um aber doch die Rechte seines anderen Kindes zu wahren, hat er dasselbe aus dem Kloster kommen lassen und

Es ist die Geschichte einer Mutter, die für ihre partheiische Zärtlichkeit gegen einen nichtswürdigen schmeichlerischen Sohn die verdiente Kränkung erhält. Marivaux hat auch ein Stück unter diesem Titel.[2] Aber bei ihm ist es die Geschichte einer Mutter, die ihre Tochter, um ein recht gutes gehorsames Kind an ihr zu haben, in aller Einfalt erziehet, ohne alle Welt und Erfahrung läßt; und wie geht es damit? Wie man leicht errathen kann. Das liebe Mädchen hat ein empfindliches Herz: sie weiß keiner Gefahr auszuweichen, weil sie keine Gefahr kennet: sie verliebt sich in den ersten in den besten, ohne Mamma darum zu fragen, und Mamma mag dem Himmel danken, daß es noch so gut abläuft. In jener Schule giebt es eine Menge ernsthafte Betrachtungen anzustellen; in dieser setzt es mehr zu lachen. Die eine ist der Pendant der andern; und ich glaube, es müßte für Kenner ein Vergnügen mehr sein, beide an einem Abende hinter einander besuchen zu können. Sie haben hierzu auch alle äußerliche Schicklichkeit; das erste Stück ist von fünf Akten, das andere von einem.

Den siebenundzwanzigsten Abend (Montags den 1. Juni) ward die Nanine[3] des Herrn von Voltaire gespielt.

---

unter dem Vorgeben, daß es eine Nichte sei, zu sich in's Haus genommen. Er hofft, daß es dem braven Mädchen im Laufe der Zeit gelingen werde, sich die Liebe der Mutter zu erwerben. Auch daß die Mutter der Tochter einen Antheil am Vermögen zusichere, muß er um so sehnlicher wünschen, da er sich mit dem Gedanken trägt, das Mädchen mit dem Sohne eines seiner Freunde, dem jungen Doligny, zu vermählen. Scharf und treffend wird der Contrast geschildert zwischen dem liebevollen, unschuldigen Mädchen, das der vermeintlichen Tante alle schuldige Ehrfurcht entgegenbringt, obschon diese ihr nicht immer in der zartesten Weise begegnet, und dem Abgott der mütterlichen Zärtlichkeit, dem Sohne, der scheinbar Alles thut, um die hohen Erwartungen, welche seine Mutter von ihm gefaßt hat, zu rechtfertigen, allein hinter dem Rücken derselben noblen Passionen fröhnt, die sicherlich von der Mutter nicht gebilligt werden. Da, in dem Augenblicke, wo die Mutter eine sehr vortheilhafte Ehe für ihn vermittelt hat, und die erste Einladung seitens der höchst achtungswerthen Familie der ihm zugedachten Braut an ihn erfolgt ist, begiebt er sich, anstatt dieser Einladung Folge zu leisten, zu einer jungen Freibeuterin, von der er sich geliebt glaubt, und will dieselbe entführen. Abgefaßt, durchgeprügelt und verwundet, ist er schließlich froh, durch des alten Doligny Vermittlung gegen Entrichtung einer großen Summe Geldes aus seiner übeln Lage befreit zu werden. Durch diesen Act ist die Mutter vollständig von ihrer thörichten Liebe geheilt und findet in den Armen der Tochter Trost für die durch den Sohn erlittene Kränkung.

2) L'Ecole des Mères, ein Lustspiel in Prosa und einem Acte, aus dem Jahre 1732. (Théâtre de M. de Marivaux, Leipzig u. Amsterdam 1756, Bd. IV. S. 409–452).

3) Nanine ou le Préjugé vaincu, Lustspiel in zehnsilbigen Versen und drei Acten, aufgeführt zum ersten Male am 16. Juni 1749, hat folgenden Inhalt: Zwischen dem Grafen Olban, einem reichen Wittwer, und der Baronin de l'Orme, die bei ihm auf seinem Schlosse weilt, schwebt ein alter Güterproceß, den zu schlichten die Baronin kein besseres Mittel sieht als die Ehe zwischen ihnen. Allein dem Grafen sagt die Baronin, die eine herrschsüchtige Frau ist, nicht zu; er glaubt vielmehr sein Glück in einer Verbin-

Nanine? fragten sogenannte Kunstrichter, als dieses Lustspiel im Jahre 1749 zuerst erschien. Was ist das für ein Titel? Was denkt man dabei? — Nicht mehr und nicht weniger, als man bei einem Titel denken soll. Ein Titel muß kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalte verräth, desto besser ist er. Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien selten andere als nichtsbedeutende Titel gegeben. Ich kenne kaum drei oder viere, die den Hauptcharakter anzeigten, oder etwas von der Intrigue verriethen. Hierunter gehöret des Plautus Miles gloriosus.[4] Wie kömmt es, daß man noch nicht angemerket, daß dieser Titel dem Plautus nur zur Hälfte gehören kann? Plautus nannte sein Stück blos Gloriosus;[5] so wie er ein anderes Truculen-

---

dung mit Nanine zu finden, die aus armer Familie stammt und von der Baronin als Pflegetochter aufgenommen worden ist. Durch diese Zurücksetzung aufgebracht, stellt die Baronin Naninen die Wahl zwischen der Hand des Gärtners Blaise, der um sie wirbt, und — dem Kloster. Nanine wählt das letztere und soll gleich am nächsten Morgen in der Frühe von der Baronin an den Ort ihrer Bestimmung gebracht werden. Allein der Graf, der davon Kunde erhält, widersetzt sich der Ausführung dieses Planes. Da spielt ein unglücklicher Zufall der Baronin Mittel in die Hände, um Nanine beim Grafen zu verdächtigen und ihn dermaßen gegen sie aufzubringen, daß er sie, ohne sie hören zu wollen, aus dem Schlosse weist und der Baronin seine Hand zusagt. Schließlich stellt sich jedoch Naninens Unschuld heraus, und der Graf macht sein an ihr begangenes Unrecht dadurch wieder gut, daß er sie zurückholen läßt und ihr mit Einwilligung seiner Mutter, die inzwischen eingetroffen ist, seine Hand reicht. Seinen Prozeß mit der Baronin legt er dadurch bei, daß er auf alle seine Rechte Verzicht leistet.

4) *Der großsprecherische Soldat*, ein Lustspiel des Plautus, abgefaßt zwischen 204 und 186 v. Chr., schildert in starker Auftragung einen prahlerischen Haudegen, dessen wirkliches Geschäft darin besteht, für einen auswärtigen König Soldaten zu werben, der aber, wahrscheinlich im Gefühle, daß dieses Amt mehr gewinnreich als ehrenvoll ist, seiner Umgebung gegenüber sich die tollsten Uebertreibungen und Aufschneidereien erlaubt, schließlich aber doch übertölpelt und entlarvt wird. — Von den zahlreichen Nachbildungen, zu denen dies Stück Veranlassung gegeben hat, sind die bekanntesten *Der Horribilicribrifax* des *Andreas Gryphius* (aus Glogau, 1616—1664) und des *Freiherrn Ludwig v. Holberg* (aus Bergen in Norwegen, 1684—1754) *Bramarbas*. Uebrigens beruht auch das Plautinische Stück seinerseits wieder auf älteren Vorbildern, vorzugsweise dem *Alazon* eines unbekannten griechischen Dichters.

5) Dieser Ansicht Lessing's, daß Plautus sein Stück bloß „Der Ruhmredige" genannt habe, ist auch *Fleckeisen*, der neueste Herausgeber des Plautus, beigetreten. Im Rhein. Museum für Philologie N. F. Bd. XIV. S. 628 ff. spricht er sich hierüber aus, wenn er auch zugeben muß, daß das Stück schon seit sehr langer Zeit den Titel „Miles gloriosus" führt. Dahingegen hält *Friedrich Ritschl*, der um die Kritik des Plautus so hochverdiente Meister, an der Ueberlieferung fest (vgl. seine Parerga zu Plautus und Terenz S. 132; Vorrede zum Stichus S. XVII), und ebenso *Alexander Riese* (s. Rhein. Museum N. F. Bd. XXII. S. 303 f.). Ritschl, dem wir gegen Lessing beistimmen, argumentirt so: Die Zeugnisse des gesammten Alterthums treten für den Titel „Miles gloriosus" ein, und *M. Terentius Varro* (aus Reate, 116—27 v. Chr.), welcher von den 130 Komödien, die im ersten Jahrhundert v. Chr. unter des Plautus Namen

tus[6] überschrieb. Miles muß der Zusatz eines Grammatikers sein. Es ist wahr, der Prahler, den Plautus schildert, ist ein Soldat; aber seine Prahlereien beziehen sich nicht blos auf seinen Stand und seine kriegerische Thaten. Er ist in dem Punkte der Liebe eben so großsprecherisch; er rühmt sich nicht allein der tapferste, sondern auch der schönste und liebenswürdigste Mann zu sein. Beides kann in dem Worte Gloriosus liegen; aber sobald man Miles hinzufügt, wird das gloriosus nur auf das erstere eingeschränkt. Vielleicht hat den Grammatiker, der diesen Zusatz machte, eine Stelle des Cicero[7] verführt; aber hier hätte ihm Plautus selbst, mehr als Cicero gelten sollen. Plautus selbst sagt:[8]

„Alazon ist der griech'sche Titel dieses Lustspiels,
Lateinisch nennen wir dies Gloriosus.“[9]

---

umliefen, in Uebereinstimmung mit den früheren Grammatikern 21 als echt ausschied (es sind dies die sogenannten Fabulae Varronianae), stellt das Stück in der alphabetischen Folge unter dem Buchstaben M und nicht unter G ein; und auch die erste Inhaltsangabe des Stückes, von welcher fest steht, daß sie in oder gar vor Varro's Zeit gefertigt ist, bietet akrostichisch: Miles gloriosus. Von Riese wird sodann a. a. O. geltend gemacht, daß es öfters vorgekommen sei, daß Plautinische Stücke, wenn sie nach längerer Unterbrechung wieder aufgeführt wurden, einen neuen Titel erhielten, und es somit sehr wahrscheinlich sei, daß der echte Titel Miles gloriosus nach einigen Jahrzehnten dem griechischen Originaltitel Alazon zu Liebe durch den Titel Gloriosus in ähnlicher Weise verdrängt worden ist, wie nachweislich der echte Titel eines anderen Plautinischen Stückes Casina später in Anlehnung an das griechische Vorbild Klerumenoi in Sortientes umgesetzt wurde.

6) Der Trotzige (auch wohl mit Trotzkopf oder Grobian übersetzt), um 189 v. Chr. aufgeführt, erhielt den Namen von einem groben Knechte, der darin vorkommt.

7) **M. Tullius Cicero** (aus Arpinum, 106—43 v. Chr.), der berühmte Staatsmann, Redner und Philosoph, schrieb u. a. eine Schrift „Von den Pflichten“, woselbst es Buch I. Kap. 38 heißt: „Auch ist es häßlich, sein eigener Lobredner, namentlich auf Kosten der Wahrheit, zu sein und unter dem Hohngelächter der Anwesenden dem „großsprecherischen Soldaten“ es gleich zu thun.“ — Uebrigens hätte Lessing, der natürlich keinen bestimmten Grammatiker im Sinne hat, sondern nur allgemein spricht, neben dieser (von ihm selbst citirten) Stelle noch auf zwei andere aufmerksam machen können. Derselbe Cicero in seinem anmuthigen Dialog „Ueber die Freundschaft“ (verfaßt in demselben Jahre, 44 v. Chr., wie die drei Bücher „Von den Pflichten“) spricht Cap. 26 von einem Miles gloriosus, und auch im Prologe zum Eunuchen des Terenz wird eines solchen zweimal V. 31 und 38 gedacht. Alle diese Stellen beweisen indessen nur, daß der großsprecherische Soldat (und nicht der Großsprecher allein) eine stehende Bezeichnung für das geworden war, was wir Deutschen mit „Prahlhans“ zu benennen pflegen.

8) Act. II. Sc. 1. V. 8 und 9. (V. d. H. übers.).

9) M. a. W. Plautus hat nach Lessing's Ansicht hier ebensowenig wie sein unbekanntes griechisches Vorbild im Titel das Wort Miles hinzugesetzt. Hiergegen macht Ritschl mit Recht geltend, daß in der angeführten Stelle, sollte der Name des Lustspiels angegeben werden, es mit Beziehung auf „Lustspiels“ heißen müsse: Lateinisch nennen wir dieses, nicht aber dies. Dies kann sich nur auf das Wort Alazon beziehen (vgl. K. F. Becker, Ausführl. deutsch. Gram. I. § 170 a. E.), und Alazon heißt lateinisch Gloriosus.

und in der Stelle des Cicero ist es noch gar nicht ausgemacht, daß eben
das Stück des Plautus gemeinet sei. Der Charakter eines großsprecheri-
schen Soldaten kam in mehrern Stücken vor. Cicero kann eben sowohl
auf den Thraso[10] des Terenz gezielet haben. — Doch dieses beiläufig. Ich
erinnere mich, meine Meinung von den Titeln der Komödien überhaupt
schon einmal geäußert zu haben.[11] Es könnte sein, daß die Sache so unbe-
deutend nicht wäre. Mancher Stümper hat zu einem schönen Titel eine
schlechte Komödie gemacht; und blos des schönen Titels wegen. Ich möchte
doch lieber eine gute Komödie mit einem schlechten Titel. Wenn man nach-
fragt, was für Charaktere bereits bearbeitet worden, so wird kaum einer zu
erdenken sein, nach welchem, besonders die Franzosen, nicht schon ein Stück
genannt hätten. Der ist längst da gewesen! ruft man. Der auch schon!
Dieser würde vom Molière, jener vom Destouches entlehnet sein! Entlehnet?
Das kömmt aus den schönen Titeln. Was für ein Eigenthumsrecht erhält
ein Dichter auf einen gewissen Charakter dadurch, daß er seinen Titel davon
hergenommen? Wenn er ihn stillschweigend gebraucht hätte, so würde ich
ihn wiederum stillschweigend brauchen dürfen, und niemand würde mich dar- 91
über zum Nachahmer machen. Aber so wage es einer einmal und mache
z. E. einen neuen Misanthropen. Wann er auch keinen Zug von dem
Molierschen nimmt, so wird sein Misanthrop[12] doch immer nur eine Copie
heißen. Genug, daß Moliere den Namen zuerst gebraucht hat. Jener hat
Unrecht, daß er funfzig Jahr später lebet; und daß die Sprache für die

---

10) Thraso ist der Name eines bramarbasirenden Soldaten im Eunuchen des Terenz, einem Lustspiele, das, aus zwei Stücken des griechischen Komikers Menander (aus Athen, 342—292 v. Chr.) zusammengesetzt, im April des Jahres 161 v. Chr. mit großem Beifall zu Rom aufgeführt ward. Der Soldat, dessen Charakter vortrefflich in diesem Stücke ausgeführt ist, dient jedoch mehr zur Verzierung des Ganzen als zur Fortbewegung der Handlung.

11) s. S. 58 u. 104.

12) Molière's Le Misanthrope (griech. = Menschenfeind), ein Lustspiel in Versen und fünf Aufzügen aus dem Jahre 1666, führt in treffender Weise den Gedanken aus, daß auch Tugend und Weisheit eines Maaßes bedürfen, wenn sie nicht unnütz oder schädlich werden sollen. Alceste, ein Mann von durchaus rechtschaffenem, ehrlichem Charakter und sittlichen Grundsätzen, geräth dadurch, daß er mit allzugroßer Offenheit die Schwächen seiner Freunde und Bekannten aufdeckt, in eine schiefe Stellung zu seiner Umgebung. Die Folge dieses Zustandes macht sich bei ihm in einer Verbitterung geltend, die noch gesteigert wird, weil er bei einem Rechtshandel mit der schnödesten Ungerechtigkeit behandelt worden ist, aber es nicht über sich zu gewinnen vermag, das, was er für sein gutes Recht hält, durch eine List zu erschleichen. Als gar seine Geliebte, die lebenslustige Kokette Celimene, ihm untreu wird, da bleibt dem Verrathenen und Getäuschten nichts anderes übrig, als „zu entfliehen dem Abgrund, wo das Laster triumphirt, und sich ein Plätzchen zu suchen auf der Welt, wo man mit Freiheit Ehrenmann kann sein." — Das Stück ist unstreitig eine der besten modernen Charakterkomödien.

unendlichen Varietäten des menschlichen Gemüths nicht auch unendliche Benennungen hat.

Wenn der Titel Nanine nichts sagt, so sagt der andere Titel desto mehr: Nanine oder das besiegte Vorurtheil. Und warum soll ein Stück nicht zwei Titel haben? Haben wir Menschen doch auch zwei, drei Namen. Die Namen sind der Unterscheidung wegen, und mit zwei Namen ist die Verwechselung schwerer als mit einem. Wegen des zweiten Titels scheinet der Herr von Voltaire noch nicht recht einig mit sich gewesen zu sein. In der nehmlichen Ausgabe seiner Werke heißt er auf einem Blatte das besiegte Vorurtheil, und auf dem andern der Mann ohne Vorurtheil. Doch beides ist nicht weit aus einander. Es ist von dem Vorurtheile, daß zu einer vernünftigen Ehe die Gleichheit der Geburt und des Standes erforderlich sei, die Rede. Kurz, die Geschichte der Nanine ist die Geschichte der Pamela.[13] Ohne Zweifel wollte der Herr von Voltaire den Namen Pamela nicht brauchen, weil schon einige Jahre vorher ein Paar Stücke unter diesem Namen erschienen waren und eben kein großes Glück gemacht hatten. Die Pamela des Boissy[14] und des De la Chaussee[15] sind auch ziemlich kahle Stücke, und Voltaire brauchte eben nicht Voltaire zu sein, etwas weit Besseres zu machen.

Nanine gehört unter die rührenden Lustspiele.[16] Es hat aber auch sehr viel lächerliche Scenen, und nur in so fern, als die lächerlichen Scenen mit den rührenden abwechseln, will Voltaire diese in der Komödie geduldet

---

13) wie sie in dem berühmten englischen Romane Pamela or Virtue rewarded ((Pamela oder die belohnte Tugend) des **Samuel Richardson** (aus der Grafschaft Derby, 1689—1761) geschildert ist. In Briefform führt uns dieser Roman das Beispiel eines jungen Mädchens vor Augen, das, den Verführungskünsten eines vornehmen Herrn ausgesetzt, standhaft jeden entehrenden Antrag von der Hand weist, bis der Verführer sich endlich entschließt, dasselbe zu seiner rechtmäßigen Gattin zu machen. Der in zwei Monaten verfaßte Roman, dessen Inhalt übrigens auf eine wahre Geschichte gegründet ist, erschien auf Bitten buchhändlerischer Freunde des Verfassers 1741 in vier Bänden und erlebte in einem Jahre fünf Auflagen.

14) **Louis de Boissy** (aus Vic in der Auvergne, 1694—1758), Verfasser von etwa vierzig Lustspielen, die zum Theil nicht geringen Beifall fanden. Wenn man auch einen kunstvolleren Bau und tiefere Beobachtung seinen Stücken absprechen muß, so verdienen sie doch in sprachlicher Beziehung Anerkennung und entbehren im Einzeln auch nicht der komischen Würze. Seine Pamela en France ou la Vertu mieux éprouvée, ein Lustspiel in drei Acten und Versen, erschien mit einer musikalischen Belustigung im Jahre 1743.

15) Pamela, ein Lustspiel in Versen und fünf Acten, erschien zum ersten Male im Druck in der Gesammtausgabe von La Chaussée's Werken, die 1762 in fünf Bänden mit dem Zusatze erschien: Nouvelle édition, corrigée et augmentée de plusieurs pièces qui n'avaient point encore paru. Publiée par Sablier.

16) s. St. VIII. A. 2.

wissen. Eine ganz ernsthafte Komödie, wo man niemals lacht, auch nicht
einmal lächelt, wo man nur immer weinen möchte, ist ihm ein Ungeheuer.
Hingegen findet er den Uebergang von dem Rührenden zum Lächerlichen,
und von dem Lächerlichen zum Rührenden sehr natürlich. Das menschliche
Leben ist nichts als eine beständige Kette solcher Uebergänge, und die Komödie
soll ein Spiegel des menschlichen Lebens sein. „Was ist gewöhnlicher, sagt
er,[17] als daß in dem nehmlichen Hause der zornige Vater poltert, die ver=
liebte Tochter seufzet, der Sohn sich über beide aufhält, und jeder Anver=
wandte bei der nehmlichen Scene etwas anders empfindet? Man verspottet 92
in einer Stube sehr oft, was in der Stube neben an äußerst bewegt, und
nicht selten hat eben dieselbe Person in eben derselben Viertelstunde über
eben dieselbe Sache gelacht und geweinet. Eine sehr ehrwürdige Matrone[17a]
saß bei einer von ihren Töchtern,[17b] die gefährlich krank lag, am Bette,
und die ganze Familie stand um ihr herum. Sie wollte in Thränen zer=
fließen, sie rang die Hände und rief: O Gott! laß mir, laß mir dieses Kind,
nur dieses; magst du mir doch alle die andern dafür nehmen! Hier trat
ein Mann, der eine von ihren übrigen Töchtern geheirathet hatte,[17c] näher
zu ihr hinzu, zupfte sie bei dem Aermel und fragte: Madame, auch die
Schwiegersöhne? Das kalte Blut, der komische Ton, mit denen er diese
Worte aussprach, machten einen solchen Eindruck auf die betrübte Dame,
daß sie in vollem Gelächter herauslaufen mußte; alles folgte ihr und lachte;
die Kranke selbst, als sie es hörte, wäre vor Lachen fast erstickt."

„Homer,[18] sagt er an einem andern Orte,[19] läßt sogar die Götter, indem sie das Schicksal der Welt entscheiden, über den possirlichen Anstand des Vulkans[20] lachen. Hektor[21] lacht über die Furcht seines kleinen Sohnes,

---

17) in der 1738 erschienenen Vorrede zu seinem „Lustspiele": „Der verlorene Sohn". Die oben folgende Anekdote ist historisch.

17a) Es war die erste Marschallin von Noailles.

17b) der Frau von Gondrin, späteren Gräfin von Toulouse.

17c) der Herzog von La Vallière.

18) **Homer**, der alte, hochberühmte griechische Dichter (lebte nach gewöhnlicher Annahme im neunten Jahrhundert v. Chr), dem die zwei Epen, die Ilias und die Odyssee zugeschrieben werden. Vgl. St. XXXVI. A. 24.

19) in der Vorrede zu Nanine.

20) **Vulcanus** oder **Hephästus**, der Gott des Feuers und der mechanischen Künste, die des Feuers bedürfen. Die Griechen dachten ihn sich als häßlich von Gestalt, lahm, und schwach auf den Füßen. Voltaire schwebt hier wohl die Stelle Ilias Ges. I. V. 571—601 vor.

21) Wem ist nicht die herrliche Stelle im VI. Ges. der Ilias bekannt, wo Hektor, der edle Trojanische Held, von Weib und Kind Abschied nimmt, ehe er in den Kampf zieht, jene Stelle, die durch die Schiller'sche Nachdichtung „Hektor's Abschied" zum Gemeingut der deutschen Nation geworden ist?

indem Andromacha die heißesten Thränen vergießt. Es trifft sich wohl, daß mitten unter den Greueln einer Schlacht, mitten in den Schrecken einer Feuersbrunst oder sonst eines traurigen Verhängnisses, ein Einfall, eine ungefähre Posse, trotz aller Beängstigung, trotz alles Mitleids, das unbändigste Lachen erregt. Man befahl in der Schlacht bei Speyern[22] einem Regimente, daß es keinen Pardon geben sollte. Ein deutscher Officier bat darum, und der Franzose, den er darum bat, antwortete: Bitten Sie, mein Herr, was Sie wollen, nur das Leben nicht; damit kann ich unmöglich dienen! Diese Naivetät ging sogleich von Mund zu Munde; man lachte und metzelte. Wie viel eher wird nicht in der Komödie das Lachen auf rührende Empfindungen folgen können? Bewegt uns nicht Alkmene? Macht uns nicht Sosias zu lachen?[23] Welche elende und eitle Arbeit, wider die Erfahrung streiten zu wollen."

Sehr wohl! Aber streitet nicht auch der Herr von Voltaire wider die Erfahrung, wenn er die ganz ernsthafte Komödie für eine eben so fehlerhafte als langweilige Gattung erkläret? Vielleicht damals, als er es schrieb, noch nicht. Damals[24] war noch keine Cenie,[25] noch kein Hausvater[26] vorhanden, und vieles muß das Genie erst wirklich machen, wenn wir es für möglich erkennen sollen.

---

22) Gemeint ist sicherlich die Schlacht am Speierbache, in der Nähe des Dorfes Dudenhofen, etwa eine halbe Meile von Speier, wo die Deutschen unter dem Erbprinzen von Kassel am 15. November 1701 von den Franzosen unter Tallard überfallen und mit einem Verluste von etwa 3000 Todten und etwa ebenso vielen Gefangenen (einige Regimenter wurden gänzlich vernichtet) geschlagen wurden. Noch heute lebt die Erinnerung an diese Niederlage in sprüchwörtlichen Wendungen fort, die in Hessen gebräuchlich sind (z. B. beim Kartenspielen: „Revanche für Speierbach.")

23) Alkmene und Sosia (nicht Sosias, wie Lessing schrieb) sind Personen aus dem Amphitruo, einem der besten Stücke des Plautus. Inhalt: Der Gott Juppiter liebt des Amphitruo Gattin Alkmene und trachtet nach ihrem Besitze. Zu diesem Behufe verwandelt er sich in den abwesenden Gatten und läßt Mercur, den listigen Götterboten, die Gestalt des Sosia annehmen, der, ein Sklave im Hause des Amphitruo, gleichfalls abwesend ist. Durch die Ränke beider getäuscht, gestattet Alkmene dem verkleideten Gotte eheliche Rechte. Da kehrt der wirkliche Amphitruo mit Sosia aus dem Felde zurück. Ein höchst ergötzlicher Streit entsteht, bis der Gott schließlich den begangenen Frevel bekennt.

24) damals, also beim Erscheinen der Nanine.

25) s. St. XX. A. 1.

26) s. St. XIV. A. 2.

Zweiundzwanzigstes Stück.

Den 14. Juli 1767.

Den achtundzwanzigsten Abend (Dienstags den 2. Juni) ward Der 93
Advokat Patelin wiederholt,[1] und mit der kranken Frau des Herrn Gellert[2] beschlossen.

Ohnstreitig ist unter allen unsern komischen Schriftstellern Herr Gellert derjenige, dessen Stücke das meiste ursprünglich Deutsche haben. Es sind wahre Familiengemälde, in denen man sogleich zu Hause ist; jeder Zuschauer glaubt einen Vetter, einen Schwager, ein Mühmchen aus seiner eigenen Verwandtschaft darin zu erkennen. Sie beweisen zugleich, daß es an Originalnarren bei uns gar nicht mangelt, und daß nur die Augen ein wenig selten sind, denen sie sich in ihrem wahren Lichte zeigen. Unsere Thorheiten sind bemerkbarer als bemerkt; im gemeinen Leben sehen wir über viele aus Gutherzigkeit hinweg, und in der Nachahmung haben sich unsere Virtuosen an eine allzuflache Manier gewöhnet. Sie machen sie ähnlich, aber nicht hervorspringend. Sie treffen; aber da sie ihren Gegenstand nicht vortheilhaft genug zu beleuchten gewußt, so mangelt dem Bilde die Rundung, das Körperliche; wir sehen nur immer Eine Seite, an der wir uns bald satt gesehen, und deren allzuschneidende Außenlinien uns gleich an die Täuschung erinnern, wenn wir in Gedanken um die übrigen Seiten herumgehen wollen. Die Narren sind in der ganzen Welt platt und frostig und ekel; wann sie belustigen sollen, muß ihnen der Dichter etwas von dem Seinigen geben. Er muß sie nicht in ihrer Alltagskleidung, in der schmutzigen Nachlässigkeit auf das Theater bringen, in der sie innerhalb ihren vier

---

1) s. St. XIV. A. 18 f.

2) **Christian Fürchtegott Gellert** (aus Hainichen bei Freiberg in Sachsen, 1716—1769), mehr vielseitig als schöpferisch, arbeitete auch auf dem Gebiete des Dramas und schrieb mehrere Lustspiele, die größtentheils der weinerlichen Gattung (Vgl. St. VIII. A. 2) angehören. Die kranke Frau, ein Lustspiel in drei Aufzügen aus dem Jahre 1748, beruht im Wesentlichen auf derselben Grundidee, wie die bereits früher von demselben Verfasser gedichtete „poetische Erzählung" unter gleichem Titel (Sämmtliche Schriften, Leipzig 1784. I. Th. S. 113 f.). Inhalt: Frau Stephan, eine eitle, putzsüchtige Dame, ärgert sich krank über eine Frau Richard, die in einer ganz neuen Andrienne (s. u.) von einem kostbaren Modestoffe ihr soeben einen Besuch abgestattet hat. Niemand vermag die Ursache jener krankhaften Stimmung der armen Frau zu ergründen. Selbst ihr Gemahl ist in dem Wahne befangen, daß seine Frau ernstlich krank sei, und wird von einem Chiromantisten, der aus den Handlinien der Frau Stephan nur noch eine kurze Lebensdauer für dieselbe prophezeit, in seinem Glauben bestärkt. Endlich kommt eine Muhme darauf, ihr heimlich eine ebensolche Andrienne zu verschaffen, wie Frau Richard sie besitzt, und sofort ist die Krankheit gehoben.

Pfählen herumträumen. Sie müssen nichts von der engen Sphäre kümmerlicher Umstände verrathen, aus der sich ein jeder gern herausarbeiten will. Er muß sie aufputzen; er muß ihnen Witz und Verstand leihen, das Armselige ihrer Thorheiten bemänteln zu können; er muß ihnen den Ehrgeiz geben, damit glänzen zu wollen.

Ich weiß gar nicht, sagte eine von meinen Bekanntinnen,[3] was das für ein Paar zusammen ist, dieser Herr Stephan und diese Frau Stephan! Herr Stephan ist ein reicher Mann, und ein guter Mann. Gleichwohl muß
94 seine geliebte Frau Stephan um eine lumpige Andrienne[4] so viel Umstände machen! Wir sind freilich sehr oft um ein Nichts krank; aber doch um ein so großes Nichts nicht. Eine neue Andrienne! Kann sie nicht hinschicken und ausnehmen lassen und machen lassen. Der Mann wird ja wohl bezahlen, und er muß ja wohl.

Ganz gewiß! sagte eine andere. Aber ich habe noch etwas zu erinnern. Der Dichter schrieb zu den Zeiten unserer Mütter. Eine Andrienne! Welche Schneidersfrau trägt denn noch eine Andrienne? Es ist nicht erlaubt,[4a] daß die Aktrice hier dem guten Manne nicht ein wenig nachgeholfen! Konnte sie nicht Roberonde, Benedictine, Respectueuse,[5] — (ich habe die andern Namen vergessen, ich würde sie auch nicht zu schreiben wissen,) — dafür sagen! Mich in einer Andrienne zu denken; das allein könnte mich krank machen. Wenn es der neueste Stoff ist, wornach Madame Stephan lechzet, so muß es auch die neueste Tracht sein. Wie können wir es sonst wahrscheinlich finden, daß sie darüber krank geworden?

Und ich, sagte eine dritte (es war die gelehrteste), finde es sehr unanständig, daß die Stephan ein Kleid anzieht, daß nicht auf ihren Leib gemacht worden. Aber man sieht wohl, was den Verfasser zu dieser — wie soll ich es nennen? — Verkennung unserer Delicatesse gezwungen hat. Die Einheit

---

3) Diese Stelle erinnert lebhaft an die S. 43 aus Tom Jones mitgetheilte Unterhaltung.

4) Andrienne (nicht Adrienne, wie in den bisherigen Ausgaben zu lesen ist) ist der Name eines nachlässigen, wenig anschließenden Frauengewandes, das nach dem Muster desjenigen angefertigt war, welches die französische Schauspielerin Madame Dancourt (Tochter des St. XVII. A. 14 erwähnten La Thorillière) am 16. November 1703 trug, als sie in der angeblich von Michel Boyron (gewöhnlich Baron genannt, 1653—1729) unter dem Titel L'Andrienne neu bearbeiteten Andria des Terenz die Titelrolle spielte.

4a) nicht erlaubt hier = unverzeihlich; im Tone ironischen Erstaunens.

5) Roberonde, Benedictine, Respectueuse, drei damals (1748, als Gellert sein Stück dichtete) moderne Kleidungsstücke, während die Andrienne bereits aus der Mode gekommen war. Die Roberonde war ein Frauenkleid mit rund geschnittener Schleppe, die Benedictine wahrscheinlich ein weites, faltiges Gewand von schwarzer Farbe, die Respectueuse endlich ein Busentuch von leichtem, durchsichtigem Stoffe, das also seinen Namen wie zum Spotte führt (vgl. Fr. Nicolai's Roman „Sebaldus Nothanker" 3. A. 1776. I. S. 188 Anmkg.).

der Zeit! Das Kleid mußte fertig sein; die Stephan sollte es noch anziehen; und in vierundzwanzig Stunden wird nicht immer ein Kleid fertig. Ja er durfte sich nicht einmal zu einem kleinen Nachspiele vierundzwanzig Stunden gar wohl erlauben. Denn Aristoteles sagt[6] — Hier ward meine Kunstrichterin unterbrochen.

Den neunundzwanzigsten Abend (Mittwochs den 3. Juni) ward nach der Melanide[7] des De la Chaussee, Der Mann nach der Uhr oder Der ordentliche Mann, gespielet.

Der Verfasser dieses Stücks ist Herr Hippel[8] in Danzig. Es ist reich an drolligen Einfällen, nur Schade, daß ein jeder, sobald er den Titel hört, alle diese Einfälle voraussieht. National ist es auch genug, oder vielmehr provincial. Und dieses könnte leicht das andere Extremum werden, in das unsere komischen Dichter verfielen, wenn sie wahre deutsche Sitten schildern wollten. Ich fürchte, daß jeder die armseligen Gewohnheiten des Winkels, in dem er geboren worden, für die eigentlichen Sitten des gemeinschaftlichen

---

6) Der Schluß des Satzes läßt sich leicht errathen: Denn Aristoteles sagt in seiner Dichtkunst Cap. V. § 4, daß „die Tragödie bestrebt ist, ihre Handlung in einen einzigen Sonnenumlauf fallen oder doch nicht weit über eine solche Frist sich ausdehnen zu lassen.“ Lessing fingirt hier eine Unterbrechung der angeblichen Unterhaltung seiner „Bekanntinnen“ wohl deshalb, weil er an dieser Stelle vermeiden möchte, auf die Einheit der Zeit einzugehen. Eine Darlegung seiner Ansicht über diesen Punkt hat er sich für später (St. XLV) vorbehalten.

7) s. St. VIII. A. 1.

8) **Theodor Gottlieb v. Hippel** (aus Gerdauen in Ostpreußen, 1741—1796), besonders als Verfasser humoristischer Romane bekannt, schrieb auch zwei mißrathene Lustspiele. Die ungünstige Beurtheilung, die sein Mann nach der Uhr, ein Lustspiel in Prosa und einem Acte (zuerst erschienen Königsberg 1765. 8°.) gefunden, soll den Dichter dazu bewogen haben, bis an sein Lebensende streng die Anonymität zu bewahren und selbst seine nächsten Freunde im Ungewissen über das zu lassen, was er schrieb. Inhalt: Herr Orbil, ein kleinlicher Pedant, der die unbedeutendsten Verrichtungen nach der Uhr zu regeln gewohnt ist, hat einem Herrn Valer die Hand seiner Tochter Wilhelmine verweigert, weil derselbe ißt, trinkt und schläft nach Bedürfniß, ohne die Uhr zu befragen, und einst auf die Frage, wie viel Uhr es wäre, nichts zu sagen wußte, als daß seine Uhr zu Hause und stehen geblieben sei. Seine ganze Gunst wendet der Sonderling hingegen einem armen Magister zu, der sich gleichfalls um die Hand Wilhelminens bewirbt. Er läßt ihn kommen, um ihn auf die Probe zu stellen. Allein der arme Mann erzählt unglücklicherweise, daß er bisweilen, wenn er einen sublimen Gedanken habe, sich des Nachts vom Lager erhebe, um ihn zu Papier zu bringen. Eine solche Unregelmäßigkeit hatte Orbil ihm nicht zugetraut, und er weist ihm entrüstet die Thüre. Wilhelmine kommt jetzt beim Vater wieder auf den ersten Liebhaber zurück und erzählt ihm, daß derselbe sich gebessert und gegenwärtig zwei Uhren trage, um stets genau die Zeit zu wissen. Als dann Valer erscheint und sich Orbil gegenüber keine Blöße giebt, willigt letzterer in seine Ehe mit Wilhelmine, gestattet den Liebenden jedoch nicht eher sich zu umarmen, bis es vier Uhr schlägt, da es dann gerade 50 Jahre her sind, daß sein Vater sich mit der Mutter verband.

Vaterlandes halten dürfte. Wem aber liegt daran, zu erfahren, wie vielmal im Jahre man da oder dort grünen Kohl ißt?.[9]

Ein Lustspiel kann einen doppelten Titel haben; doch versteht sich, daß jeder etwas anders sagen muß. Hier ist das nicht: der Mann nach der Uhr oder der ordentliche Mann sagen ziemlich das Nehmliche, außer daß das erste ungefähr die Karrikatur von dem andern ist.

Den dreißigsten Abend (Donnerstags den 4. Juni) ward Der Graf von Essex, von Thomas Corneille,[10] aufgeführet.

---

9) Im dritten Auftritt beklagt Wilhelmine ausdrücklich, daß ihr Vater den Valer deshalb ihr nicht zum Manne geben wolle, weil er neben anderen Untugenden „Sonntags nicht braunen Kohl ißt."

10) **Thomas Corneille** (aus Rouen, 1625—1709), ein jüngerer Bruder des berühmten Schöpfers des klassischen französischen Trauerspiels, widmete sich gleich jenem der dramatischen Dichtkunst und schrieb von 1647 an im Ganzen zweiundvierzig Dramen, von denen heute nur zwei noch einiges Interesse verdienen: Ariadne und Der Graf von Essex. Von den übrigen weiß man kaum die Titel mit Bestimmtheit. Le Comte d'Essex, ein Trauerspiel in Versen und fünf Acten, vom Jahre 1678, stellt unter Benutzung geschichtlicher Momente folgende Handlung dar: Graf Essex, der bei der Königin Elisabeth in großer Gunst stand und sich sogar von ihr geliebt wußte, hatte diese aussichtslose Leidenschaft schließlich als eine drückende Last empfunden, weil er sich durch dieselbe gehindert sah, der Wahl seines Herzens zu folgen. Er hat insgeheim Henriette, nachmalige Herzogin von Irton, geliebt, jedoch, um diese nicht zu gefährden, innige Neigung zu der Schwester des Grafen Suffolk geheuchelt und ist dadurch Veranlassung geworden, daß diese durch die eifersüchtige Königin verbannt wurde. Als nun gar seine wirkliche Geliebte auf ausdrücklichen Wunsch der Königin, sich mit dem Herzog von Irton vermählen wollte, ist Essex mit Bewaffneten in das königliche Schloß, wo die Vermählung vor sich gehen sollte, eingedrungen, um dieselbe zu verhindern. Allein er ist zu spät gekommen, und sein Unternehmen ist gescheitert. So weit die Vorfabel. — Die Königin, welche von seiner Liebe zur Irton nichts wußte, deutet jenen Ueberfall als gegen ihre Krone gerichtet und wird in diesem Glauben noch durch die Feinde des Essex, Raleigh, Coban und vor Allem Cécile, bestärkt. Diese wissen ihr sogar die Ueberzeugung beizubringen, daß Essex im Einverständniß mit den aufrührerischen Irländern stehe. In einer Unterredung, welche die Königin mit Essex hat, bietet sie diesem Liebe und Verzeihung an, aber Essex weist beides, ersteres als der Königin und letzteres als seiner selbst unwürdig, zurück und will sich durchaus nicht schuldig bekennen. Dadurch gereizt, läßt die Königin ihn verhaften und setzt einen Gerichtshof ein, um ihn zu verurtheilen. Auf Grund angeblicher Beweise wird der Graf zum Tode verdammt, und die Königin giebt den Befehl, die Vorbereitungen zur Hinrichtung zu treffen. Zwischen Liebe und beleidigtem Stolze hin- und herschwankend, versucht sie alles Mögliche, um den Grafen zur Nachgiebigkeit zu bewegen. Sie schickt ihre Vertraute Tilney eigens zu diesem Zwecke zu ihm, sie bittet die Herzogin von Irton, die mit warmem Interesse sich seiner annimmt, ihren ganzen Einfluß aufzubieten, um Essex zu veranlassen, daß er um Gnade bitte, sie ersucht um denselben Dienst den Grafen Salisbury, der in treuer Freundschaft Essex zugethan ist. Vergeblich! Essex beruft sich auf seine Unschuld und hält jede Nachgiebigkeit seinerseits für einen Verlust an seiner Ehre. Und wiewohl die Königin nachträglich von der Herzogin den wahren Grund des damaligen Aufstandes erfährt, wiewohl Graf Salisbury die angeblichen Beweisstücke als gefälscht bezeichnet

Dieses Trauerspiel ist fast das einzige, welches sich aus der beträchtlichen Anzahl der Stücke des jüngern Corneille auf dem Theater erhalten hat. Und ich glaube, es wird auf den deutschen Bühnen noch öfterer wiederholt als auf den französischen. Es ist vom Jahre 1678, nachdem vierzig Jahre vorher bereits Calprenede[11] die nehmliche Geschichte bearbeitet hatte.

„Es ist gewiß, schreibt Corneille,[12] daß der Graf von Essex bei der Königin Elisabeth in besondern Gnaden gestanden. Er war von Natur sehr

---

und ihr in glänzenden Farben die ruhmvollen Thaten seines Freundes in die Erinnerung zurückruft und Tilney sie an ihre Liebe zu dem Verurtheilten erinnert, sie läßt den Feinden des unglücklichen Grafen freie Hand, und sein Haupt fällt unter dem Beile des Henkers. Jetzt erst bemächtigt sich Reue und Betrübniß ihres Herzens, und von einem baldigen Tode hofft sie Befreiung von ihren Qualen.

11) **Gautier de Coste de la Calprenède** (geb. auf Schloß Tolgou in der Gascogne, starb 1663), Verfasser dickleibiger Romane, in denen gleichsam das letzte Aufleuchten der ritterlichen Romantik sich wiederspiegelt, schrieb auch einige Trauerspiele, die jedoch neben denen eines Peter Corneille keine Beachtung fanden, auch wohl kaum eine solche verdienten. Nur sein Graf Essex erfreute sich 1638 eines nicht geringen Beifalls. Uebrigens hat auch ein Abbé Boyer (1618—1698) denselben Gegenstand dramatisch behandelt und 1672 auf die Bühne gebracht, doch fand sein Stück, dem es nach Voltaire's Urtheil trotz größerer Regelmäßigkeit an Wärme gebrach, keinen Beifall.

12) In der kurzen dem Stücke vorgedruckten Nachricht an den Leser. Zur besseren Würdigung der nachfolgenden geschichtlichen Erörterung möge hier dasjenige Platz finden, was hinsichtlich der Persönlichkeit des Grafen Essex und seines Verhältnisses zu der Königin Elisabeth historisch feststeht: Robert d'Evereux, Graf von Essex, wurde am 10. November 1567 geboren. Sein Vater, der Gönner des berühmten Seefahrers Drake, starb am 22. October 1576 zu Dublin, und seine Mutter Lettice Knolles, eine Verwandte der Königin Elisabeth, vermählte sich mit dem Grafen Leicester, dem alten Feinde ihres ersten Gatten. Die Erziehung des Knaben leitete der große Staatsmann Lord Burleigh. Nach dem Tode seines Stiefvaters wurde Essex der erklärte Günstling der Königin Elisabeth. Bereits im Jahre 1588 ernannte sie ihn zum Generalcapitain der Reiterei und zum Ritter des Hosenbandordens. Er nahm sich der verfolgten Puritaner wie auch der Katholiken an und gewann in hohem Grade die Gunst des Volkes. Selbst Elisabeth, die sich von ihm in den Hintergrund gedrängt glaubte, blickte nicht ohne Neid auf diese Erfolge. Bei der Einnahme von Cadix durch den Admiral Howard 1596 zeichnete er sich durch seine Tapferkeit aus, und Elisabeth überhäufte ihn mit neuen Gunstbezeugungen und Ehren; so ernannte sie ihn zum Großmeister der Artillerie. Ein zweiter Zug nach Spanien mißlang ihm, und sein Stolz trübte bald das Verhältniß zu seiner Gebieterin, namentlich da sie seit jenem verunglückten Zuge nach Spanien kälter gegen ihn ward. Er spottete oft über die Eitelkeit der alternden Königin und soll sogar in einer Staatsrathssitzung ihr ungeziemender Weise den Rücken zugekehrt haben, eine Beleidigung, welche die aufgebrachte stolze Herrscherin durch eine Ohrfeige ahndete; empört sei er aufgesprungen, habe an sein Schwert geschlagen und gesagt, nur der Umstand, daß Elisabeth ein Weib sei, schütze sie vor der verdienten Strafe wegen dieser Beleidigung, welche er nicht einmal von Heinrich VIII. hingenommen haben würde. Um die Irländer, die seit 1596 sich in offener Empörung gegen England befanden, zu unterwerfen, ward Essex als Statthalter mit einem starken Heere nach Irland geschickt. Er hielt dies jedoch für eine Verbannung und ver-

stolz. Die Dienste, die er England geleistet hatte, bliesen ihn noch mehr auf. Seine Feinde beschuldigten ihn eines Verständnisses mit dem Grafen von Tyrone,[13] den die Rebellen in Irland zu ihrem Haupte erwählet hatten. Der Verdacht, der dieserwegen auf ihm blieb, brachte ihn um das Kommando der Armee. Er ward erbittert, kam nach London, wiegelte das Volk auf, ward in Verhaft gezogen, verurtheilt, und nachdem er durchaus nicht um Gnade bitten wollen, den 25. Februar 1601 enthauptet. So viel hat mir die Historie an die Hand gegeben. Wenn man mir aber zur Last legt, daß ich sie in einem wichtigen Stücke verfälscht hätte, weil ich mich des Vorfalles mit dem Ringe nicht bedienet, den die Königin dem Grafen zum Unterpfande ihrer unfehlbaren Begnadigung, falls er sich jemals eines Staatsverbrechens schuldig machen sollte, gegeben habe, so muß mich dieses sehr befremden. Ich bin versichert, daß dieser Ring eine Erfindung des Calprenede ist, wenigstens habe ich in keinem Geschichtschreiber das geringste davon gelesen."

---

suchte sobald als möglich nach England zurückzukehren. Deshalb vermochte er den Grafen Tyrone zu einem Vertrage und erschien plötzlich in London wieder. Der Pflichtverletzung angeklagt, wurde er seiner Aemter entsetzt und zur Haft verurtheilt, die so lange währen solle, als es der Königin beliebe. Diese entließ ihn jedoch bald aus dem Gefängniß, als er sich demüthig an sie wendete, und verbannte ihn nur vom Hofe. Erst allmählich wollte sie ihn wieder zu Gnaden annehmen. Ein Gesuch, den Alleinhandel mit süßen Weinen (der Essex viel einbrachte) ihm weiter zu belassen, schlug sie ab. Da braust der mühsam unterdrückte Zorn des Grafen auf. Er schmäht seine Gebieterin, die er ein alternde Kokette schilt. Damit nicht zufrieden, verbindet er sich mit den Feinden Elisabeth's in Irland und Schottland, (mit den Katholiken und Jacob von Schottland), ja sucht in London selbst eine Empörung hervorzurufen. Doch fand er nirgends Anklang. Auf der Flucht ergriffen und sodann zum Tode verurtheilt, wird er nach einem reumüthigen Geständniß — er betheuerte nämlich bei aller seiner Schuld doch niemals etwas gegen das Leben der Königin unternommen zu haben — hingerichtet, am 25. Febr. 1601. Die Erzählung mit dem Ringe ist historisch nicht zu erweisen. Vielleicht entstand sie, um den früher von der Königin und dem Volke so angebeteten Essex mit der Glorie eines tragischen Geschickes zu umgeben, gleichsam als wäre er trotz der ihm vielfach zugesicherten Gnade seiner Herrscherin der Heimtücke seiner Feinde erlegen. Andere meinen, an der Geschichte sei nur so viel wahr, daß Elisabeth einen Beamten gesandt, die Hinrichtung aufzuschieben, und diesem zur Beglaubigung ihren Ring mitgegeben habe; der Beamte sei aber zu spät gekommen, da das Haupt des Grafen bereits gefallen war. Wie weit sich Elisabeth über den Tod ihres früheren Lieblings gegrämt hat, steht auch nicht fest. Sicher ist nur, daß sie seit jener Zeit in trübe Schwermuth versank. Zuerst war sie noch wie früher und versah alle ihre Regentenpflichten. Doch bald stellten sich körperliche Leiden ein, und bereits am 3. April 1603 verschied sie.

13) In den Aufständen der Irländer gegen die Engländer, namentlich in den Jahren 1587 und 1596, war Hugh O'Neale (von der Königin zum Grafen von Tyrone erhoben) die Seele aller Unternehmungen und stand selbst an der Spitze der Aufrührer. Der Papst und König Philipp II. von Spanien waren ihm persönlich gewogen und unterstützten ihn auf jede Weise gegen Englands große Königin Elisabeth.

Allerdings stand es Corneillen frei, diesen Umstand mit dem Ringe zu nutzen oder nicht zu nutzen; aber darin ging er zu weit, daß er ihn für eine poetische Erfindung erklärte. Seine historische Richtigkeit ist neuerlich fast außer Zweifel gesetzt worden, und die bedächtlichsten, skeptischsten Geschichtschreiber, Hume[14] und Robertson,[15] haben ihn in ihre Werke aufgenommen.

Wenn Robertson in seiner Geschichte von Schottland von der Schwer- 96
muth redet, in welche Elisabeth vor ihrem Tode verfiel, so sagt er: „Die gemeinste Meinung damaliger Zeit, und vielleicht die wahrscheinlichste, war diese, daß dieses Uebel aus einer betrübten Reue wegen des Grafen Essex entstanden sei. Sie hatte eine ganz außerordentliche Achtung für das Andenken dieses unglücklichen Herrn; und wiewohl sie oft über seine Hartnäckigkeit klagte, so nannte sie doch seinen Namen selten ohne Thränen, Kurz vorher hatte sich ein Vorfall zugetragen, der ihre Neigung mit neuer Zärtlichkeit belebte und ihre Betrübniß noch mehr vergällte. Die Gräfin von Nottingham, die auf ihrem Todtbette lag, wünschte die Königin zu sehen und ihr ein Geheimniß zu offenbaren, dessen Verhehlung sie nicht ruhig würde sterben lassen. Wie die Königin in ihr Zimmer kam, sagte ihr die Gräfin, Essex habe, nachdem ihm das Todesurtheil gesprochen worden, gewünscht, die Königin um Vergebung zu bitten, und zwar auf die Art, die Ihro Majestät ihm ehemals selbst vorgeschrieben. Er habe ihr nehmlich den Ring zuschicken wollen, den sie ihm, zur Zeit der Huld, mit der Versicherung geschenkt, daß, wenn er ihr denselben bei einem etwanigen Unglücke als ein Zeichen senden würde, er sich ihrer völligen Gnaden wiederum versichert halten sollte. Lady Scroop sei die Person, durch welche er ihn habe übersenden wollen; durch ein Versehen aber sei er nicht in der Lady Scroop, sondern in ihre Hände gerathen. Sie habe ihrem Gemahl die Sache erzählt (er war einer von den unversöhnlichsten Feinden des Essex), und der habe ihr verboten, den Ring weder der Königin zu geben, noch dem Grafen zurück zu senden. Wie die Gräfin der Königin ihr Geheimniß entdeckt hatte, bat

---

14) **David Hume** (s. St. XII. A. 10) in seiner History of England (erschienen zuerst in sechs Bdn. 1754—1762, deutsch Breslau 1762—1771) gegen Ende des XLIV. Cap. (Publ. London by Jones 1825. S. 536). Von den ältesten Zeiten beginnend führt das Hume'sche Werk herab bis zum Jahre 1688. Trotz zahlreicher Irrthümer und Widersprüche zeichnet sich dasselbe doch durch wissenschaftliche Methode, künstlerische Gruppirung des Stoffes und einen im Ganzen abgerundeten, eleganten Stil aus.

15) **William Robertson** (aus North-Berwick, 1721—1793) ursprünglich Theologe, widmete sich später dem historischen Studium und verfaßte eine auf fleißigen und gewissenhaften Forschungen beruhende History of Scotland during the reigns of Queen Mary till his Accession to the Crown of England (2 Bde. in 4°, London 1759 und öfter), ein Meisterwerk historischer Anordnung und Gliederung. Die Geschichte des Grafen Essex befindet sich daselbst im achten Buche des zweiten Bandes (speciell die von Lessing übersetzte Stelle: 5. Aufl. London bei Millar 1762, S. 242).

sie dieselbe um Vergebung; allein Elisabeth, die nunmehr sowohl die Bosheit der Feinde des Grafen als ihre eigene Ungerechtigkeit einsahe, daß sie ihn im Verdacht eines unbändigen Eigensinnes gehabt, antwortete: Gott mag Euch vergeben; ich kann es nimmermehr! Sie verließ das Zimmer in großer Entsetzung,[16] und von dem Augenblicke an sanken ihre Lebensgeister gänzlich. Sie nahm weder Speise noch Trank zu sich; sie verweigerte sich allen Arzeneien; sie kam in kein Bette; sie blieb zehn Tage und zehn Nächte auf einem Polster, ohne ein Wort zu sprechen, in Gedanken sitzen, einen Finger im Munde, mit offenen auf die Erde geschlagenen Augen, bis sie endlich von innerlicher Angst der Seelen und von so langem Fasten ganz entkräftet den Geist aufgab."

Dreiundzwanzigstes Stück.

Den 17. Juli 1767.

97 Der Herr von Voltaire hat den Essex auf eine sonderbare Weise kritisirt.[1] Ich möchte nicht gegen ihn behaupten, daß Essex ein vorzüglich gutes Stück sei; aber das ist leicht zu erweisen, daß viele von den Fehlern, die er daran tadelt, theils sich nicht darin finden, theils unerhebliche Kleinigkeiten sind, die seiner Seits eben nicht den richtigsten und würdigsten Begriff von der Tragödie voraussetzen.

Es gehört mit unter die Schwachheiten des Herrn von Voltaire, daß er ein sehr profunder Historikus[2] sein will. Er schwang sich also auch bei dem Essex auf dieses sein Streitroß und tummelte es gewaltig herum.

---

16) An dieser Stelle findet sich bei Robertson noch eine Anmerkung, die eine Reihe von Zeugnissen enthält, zur Bestätigung seiner Behauptung. Doch geht aus allen denselben nur hervor, daß obige Darstellung der Ereignisse damals allgemeiner Glaube war (that this was commonly believed at the time).

1) Am Schlusse seines Commentars zu den Stücken des P. Corneille, den er 1762 verfaßte, um der Nichte des großen Dichters, die im Elend schmachtete, eine ordentliche Erziehung und Mitgift in die Ehe zu geben.

2) profunder Historikus d. h. gründlicher Geschichtsforscher. Nicht ohne Ironie bedient sich Lessing hier des lateinischen Ausdrucks. Voltaire hat nehmlich auch mehrere historische Werke verfaßt, wie das Jahrhundert Ludwig's XV., Geschichte Karl's XII., Peter's des Großen u. a. m. Indessen hat er durch diese Thätigkeit nur das Wort eines zeitgenössischen Historikers (Montesquieu) wahr gemacht, welcher sagt: „Voltaire wird nie eine gute Geschichte schreiben. Er gleicht den Mönchen, denen es nie um den Gegenstand zu thun ist, den sie behandeln, sondern um den Ruhm des Ordens; er schreibt für sein Kloster." Sein Werth als Historiker besteht vorzugsweise in der Kunst der Darstellung. Vgl. St. XXXIX. A. 9.

Schade nur, daß alle die Thaten, die er darauf verrichtet, des Staubes nicht werth sind, den er erregt.

Thomas Corneille hat ihm von der englischen Geschichte nur wenig gewußt, und zum Glücke für den Dichter war das damalige Publikum noch unwissender. Jetzt, sagt er, kennen wir die Königin Elisabeth und den Grafen Essex besser; jetzt würden einem Dichter dergleichen grobe Verstoßungen wider die historische Wahrheit schärfer aufgemutzet werden.

Und welches sind denn diese Verstoßungen? Voltaire hat ausgerechnet, daß die Königin damals, als sie dem Grafen den Prozeß machen ließ, achtundsechzig Jahr alt war. Es wäre also lächerlich, sagt er, wenn man sich einbilden wollte, daß die Liebe den geringsten Antheil an dieser Begebenheit könne gehabt haben. Warum das? Geschieht nichts Lächerliches in der Welt? Sich etwas Lächerliches als geschehen denken, ist das so lächerlich? „Nachdem das Urtheil über den Essex abgegeben war, sagt Hume,[3] fand sich die Königin in der äußersten Unruhe und in der grausamsten Ungewißheit. Rache und Zuneigung, Stolz und Mitleiden, Sorge für ihre eigene Sicherheit und Bekümmerniß um das Leben ihres Lieblings stritten unaufhörlich in ihr, und vielleicht, daß sie in diesem quälenden Zustande mehr zu beklagen war als Essex. Sie unterzeichnete und widerrufte den Befehl zu seiner Hinrichtung einmal über das andere; jetzt war sie fast entschlossen, ihn dem Tode zu überliefern, den Augenblick darauf erwachte ihre Zärtlichkeit aufs neue, und er sollte leben. Die Feinde des Grafen ließen sie nicht aus den Augen; sie stellten ihr vor, daß er selbst den Tod wünsche, 98
daß er selbst erkläret habe, wie sie doch anders keine Ruhe vor ihm haben würde. Wahrscheinlicher Weise that diese Aeußerung von Reue und Achtung für die Sicherheit der Königin, die der Graf sonach lieber durch seinen Tod befestigen wollte, eine ganz andere Wirkung, als sich seine Feinde davon versprochen hatten. Sie fachte das Feuer einer alten Leidenschaft, die sie so lange für den unglücklichen Gefangnen genähret hatte, wieder an. Was aber dennoch ihr Herz gegen ihn verhärtete, war die vermeintliche Halsstarrigkeit, durchaus nicht um Gnade zu bitten. Sie versahe sich dieses Schrittes von ihm alle Stunden, und nur aus Verdruß, daß er nicht erfolgen wollte, ließ sie dem Rechte endlich seinen Lauf."

Warum sollte Elisabeth nicht noch in ihrem achtundsechzigsten Jahre geliebt haben, sie, die sich so gern lieben ließ? Sie, der es so sehr schmeichelte, wenn man ihre Schönheit rühmte? Sie, die es so wohl aufnahm, wenn man ihre Kette zu tragen schien? Die Welt muß in diesem Stücke keine eitlere Frau jemals gesehen haben. Ihre Höflinge stellten sich daher alle in sie verliebt und bedienten sich gegen Ihro Majestät, mit allem

3) a. a. O.

Anscheine des Ernstes, des Stils der lächerlichsten Galanterie. Als Raleigh[4] in Ungnade fiel, schrieb er an seinen Freund Cecil[5] einen Brief, ohne Zweifel, damit er ihn weisen sollte, in welchem ihm die Königin eine Venus, eine Diane,[6] und ich weiß nicht was, war. Gleichwohl war diese Göttin damals schon sechzig Jahr alt. Fünf Jahr darauf führte Heinrich Unton, ihr Abgesandter in Frankreich, die nehmliche Sprache mit ihr.[7] Kurz, Corneille ist hinlänglich berechtiget gewesen, ihr alle die verliebte Schwachheit beizulegen, durch die er das zärtliche Weib mit der stolzen Königin in einen so interessanten Streit bringet.

---

4) Sir Walter Raleigh (nach Briefen, die von ihm in Harlem aufbewahrt werden, richtiger Ralegh geschrieben) war bei Bodley in Devonshire 1552 geboren. Von kühnem, unternehmendem Geiste und großen Entwürfen, richtete er zuerst die Aufmerksamkeit der Engländer auf die Anlegung von Colonien in Nordamerika und gründete selbst dort an der Chesapeake-Bay 1584 die erste britische Colonie, die von ihm zu Ehren Elisabeth's, der jungfräulichen Königin Englands, Virginia genannt wurde. Bei dem Unternehmen gegen Cadix bekleidete er ein Commando unter Essex und trug wesentlich zur Entscheidung bei; doch gehörte er in der Folge zu den grimmigsten Feinden des Grafen und suchte auf ungeziemende Weise dessen Hinrichtung zu beschleunigen. Unter Elisabeth's Nachfolger Jacob in eine Untersuchung verwickelt, starb er in Folge eines ungerechten Richterspruchs auf dem Schaffot, am 29. October 1618. Bei der Königin Elisabeth stand Raleigh im Allgemeinen in sehr hoher Gunst, obgleich ihm dieselbe zeitweilig, wie auch 1595 in Folge einer Intrigue mit einer Palastdame, entzogen wurde. Der obenerwähnte Brief ist bei Hume a. a. O. S. 896 zu lesen. Ueberhaupt sind die historischen Notizen, die Lessing oben giebt, alle fast wörtlich aus Hume übersetzt.

5) nicht an Sir William Cecil, nachmaligen Lord Burleigh, sondern dessen zweiten Sohn Sir Robert Cecil, der (auf Raleigh's Empfehlung) 1597 zum Staatssecretair ernannt, dann unter Jacob I. zum Grafen von Salisbury erhoben wurde. Von allen Feinden des Essex wußte er sich die Gnade von Elisabeth's Nachfolger noch am längsten zu erhalten. Daß Corneille den Grafen Salisbury zum vertrautesten Freunde des Grafen Essex macht, entspricht nicht dem geschichtlichen Sachverhalt.

6) Eine glücklich gewählte Schmeichelei! Dadurch, daß Raleigh Elisabeth mit der Venus, der Göttin der Liebe und Schönheit, vergleicht, schmeichelte er der kindischen Eitelkeit derselben, bis in die letzten Lebensjahre für die schönste Frau Europa's gelten zu wollen; mit der Diana aber, der keuschen Jagdgöttin, die sich nie von der Liebe besiegen ließ, konnte er sie in so fern vergleichen, als sie, nach ihrer eigenen Aeußerung im Parlamente, eine Ehre darin suchte, wenn einst auf ihrem Grabsteine die Worte stünden: Hier ruht die jungfräuliche Königin.

7) Derselbe berichtete ihr einst über eine Unterredung, die er mit dem Könige Heinrich IV. von Frankreich (reg. 1594—1610) gehabt. Dieser habe ihn seiner Maitresse, der schönen Gabrielle d'Estrées, vorgestellt und ihn dann gefragt, wie sie ihm gefalle. „Ich zeigte mich sehr karg in meinem Lobe," erklärte der Gesandte, „und erzählte ihm, daß, wenn ich, ohne ihm nahe zu treten, es bekennen dürfe, ich das Bild einer weit schöneren Herrin besäße, und doch reiche dies Bild noch lange nicht an ihre vollendete Schönheit heran. „„O thut mir die Liebe an,"" sprach er, „„und zeigt es mir, wenn Ihr es bei Euch habt."" Ich machte einige Schwierigkeiten; doch auf sein eindringliches Bitten reichte

Eben so wenig hat er den Charakter des Essex verstellet oder verfälschet. Essex, sagt Voltaire, war der Held gar nicht, zu dem ihn Corneille macht: er hat nie etwas merkwürdiges gethan. Aber, wenn er es nicht war, so glaubte er es doch zu sein. Die Vernichtung der spanischen Flotte,[8] die Eroberung von Cadix,[9] an der ihn Voltaire wenig oder gar kein Theil läßt, hielt er so sehr für sein Werk, daß er es durchaus nicht leiden wollte, wenn sich jemand die geringste Ehre davon anmaßte. Er erbot sich, es mit dem Degen in der Hand gegen den Grafen von Nottingham,[10] unter dem er kommandirt hatte, gegen seinen Sohn, gegen jeden von seinen Anverwandten zu beweisen, daß sie ihm allein zugehöre.

Corneille läßt den Grafen von seinen Feinden, namentlich vom Raleigh, 99
vom Cecil, vom Cobhan, sehr verächtlich sprechen.[11] Auch das will Voltaire nicht gut heißen. Es ist nicht erlaubt, sagt er, eine so neue Geschichte so gröblich zu verfälschen, und Männer von so vornehmer Geburt, von so großen Verdiensten so unwürdig zu mißhandeln. Aber hier kömmt es ja gar nicht darauf an, was diese Männer waren, sondern wofür sie Essex hielt; und Essex war auf seine eigene Verdienste stolz genug, um ihnen ganz und gar keine einzuräumen.

Wenn Corneille den Essex sagen läßt, daß es nur an seinem Willen gemangelt, den Thron selbst zu besteigen, so läßt er ihn freilich etwas sagen, was noch weit von der Wahrheit entfernt war. Aber Voltaire hätte darum

---

ich ihm das Bild ganz geheimnißvoll hin, indem ich es aber fest in meiner Hand hielt. Er betrachtete es mit leidenschaftlicher Bewunderung, gab mir Recht und betheuerte, daß er nie etwas Aehnliches gesehen habe; sodann küßte er zu wiederholten Malen mit großer Ehrfurcht das Bildniß, das ich noch immer fest in der Hand hielt u. s. w.".

8) Gemeint ist die berühmte Armada, die Philipp II. von Spanien (reg. 1556—1598) im Jahre 1588 gegen England auslaufen ließ. Dieselbe wurde bekanntlich mehr durch einen Seesturm als durch Waffengewalt besiegt. Essex war damals General der Cavallerie unter dem Obercommando Lord Effingham's (s. u. A. 10).

9) Die Eroberung von Cadix war in der That das Verdienst des Grafen Essex. Er befehligte die Landtruppen, während die Flotte unter Effingham's Commando stand. Als nun jeder Versuch zu landen, sich vergeblich erwiesen hatte, wurde im Kriegsrath beschlossen, die feindlichen Schiffe im Busen von Cadix anzugreifen. Der Admiral hielt dies Unternehmen für bedenklich, und dasselbe wäre wohl nie zur Ausführung gekommen, wenn nicht Essex mit ungestümer Tapferkeit den Angriff begonnen hätte.

10) Lord Thomas Howard of Effingham wurde „in Anerkennung seiner Verdienste um die Eroberung von Cadix und die Zerstörung der feindlichen Schiffe" zum Grafen von Nottingham erhoben, eine Beförderung, die den lebhaftesten Unwillen des Grafen Essex hervorrief und ihn zu der erwähnten Herausforderung hinriß.

11) So besonders in der Eingangsscene. Der hier zum ersten Male auftretende Lord Cobham (nicht Cobhan wie Lessing, auch nicht Coban, wie Corneille schreibt), aus einer der ersten Familien Englands stammend, gehörte stets zur Partei Raleigh's und wurde auch mit diesem unter Jacob I. verurtheilt, jedoch begnadigt.

doch nicht ausrufen müssen: „Wie? Essex auf dem Throne? mit was für Recht? unter was für Vorwande? wie wäre das möglich gewesen?“ Denn Voltaire hätte sich erinnern sollen, daß Essex von mütterlicher Seite aus dem Königlichen Hause abstammte, und daß es wirklich Anhänger von ihm gegeben, die unbesonnen genug waren, ihn mit unter diejenigen zu zählen, die Ansprüche auf die Krone machen könnten. Als er daher mit dem Könige Jakob von Schottland in geheime Unterhandlung trat, ließ er es das erste sein, ihn zu versichern, daß er selbst dergleichen ehrgeizige Gedanken nie gehabt habe. Was er hier von sich ablehnte, ist nicht viel weniger, als was ihn Corneille voraussetzen läßt.

Indem also Voltaire durch das ganze Stück nichts als historische Unrichtigkeiten findet, begeht er selbst nicht geringe. Ueber eine hat sich Walpole[12] schon lustig gemacht. Wenn nehmlich Voltaire die erstern Lieblinge der Königin Elisabeth nennen will, so nennt er den Robert Dudley und den Grafen von Leicester. Er wußte nicht, daß beide nur eine Person[13] waren, und daß man mit eben dem Rechte den Poeten Arouet und den Kammerherrn von Voltaire zu zwei verschiedenen Personen machen könnte.[14] Ebenso unverzeihlich ist das Hysteronproteron,[15] in welches er mit der Ohrfeige verfällt, die die Königin dem Essex gab. Es ist falsch, daß er sie nach seiner unglücklichen Expedition in Irland bekam; er hatte

12) **Lord Horace Walpole** (aus London, 1717—1797), ein geistvoller und witziger englischer Schriftsteller, verfaßte u. a. einen grausenvollen Roman, voll nervenerschütternden Scenen, den er 1765 unter dem Titel: The Castle of Otranto, a gothic story herausgab. In der Vorrede zu diesem Romane (S. XIV der von Lessing und von ihm citirten französischen Ausgabe) spottet er über den oben gerügten Fehler.

13) Robert Dudley, geb. 1531, war der fünfte Sohn des am 22. August 1553 von der katholischen Maria, Königin von England (reg. 1553—1558) hingerichteten Herzogs von Northumberland. Seine schöne Gestalt und seinen Manieren erwarben ihm frühzeitig die Gunst der Königin Elisabeth, die ihn gleich nach ihrer Thronbesteigung in ihre Nähe zog und mit Ehren und Würden überhäufte. Sie erhob ihn zum Grafen von Leicester und schlug ihn sogar der Königin Maria von Schottland als Gemahl vor. Dadurch, daß diese seine Hand mit Verachtung ausschlug, machte sie sich ihn zum erbittertsten Feinde, und ihre 1587 durch Elisabeth angeordnete Hinrichtung geschah besonders auf sein Betreiben. Ein Gerücht, das ihn als den Mörder des Grafen d'Evereux, des Vaters des Grafen Essex bezeichnete, wurde durch die bald darauf erfolgte Vermählung mit der Wittwe des Verstorbenen nicht entkräftigt. Er starb 1588, nachdem er dem Grafen Essex den Weg zu hohen Ehren gebahnt hatte.

14) Der Name Voltaire, den der Dichter erst während seines Aufenthaltes in England (1726—1728) annahm, war ein Anagramm seines bisherigen „Arouet l(e) j(eune)“, AROVETLI = VOLTAIRE. Der Titel eines Kammerherrn war Voltaire 1745 vom Könige von Frankreich, 1750 auch von Friedrich dem Großen verliehen worden.

15) Hysteronproteron (griech.) ist die fehlerhafte Verwechselung eines der Zeit nach früheren Ereignisses mit einem später eingetretenen.

sie lange vorher bekommen; und es ist so wenig wahr, daß er damals den
Zorn der Königin durch die geringste Erniedrigung zu besänftigen gesucht,
daß er vielmehr auf die lebhafteste und edelste Art mündlich und schriftlich
seine Empfindlichkeit darüber ausließ. Er that zu seiner Begnadigung auch 100
nicht wieder den ersten Schritt, die Königin mußte ihn thun.

Aber was geht mich hier die historische Unwissenheit des Herrn von
Voltaire an? Eben so wenig als ihn die historische Unwissenheit des Cor-
neille hätte angehen sollen. Und eigentlich will ich mich auch nur dieser
gegen ihn annehmen.

Die ganze Tragödie des Corneille sei ein Roman: wenn er rührend
ist, wird er dadurch weniger rührend, weil der Dichter sich wahrer Namen
bedienet hat?

Weßwegen wählt der tragische Dichter wahre Namen? Nimmt er seine
Charaktere aus diesen Namen, oder nimmt er diese Namen, weil die Cha-
raktere, welche ihnen die Geschichte beilegt, mit den Charakteren, die er in
Handlung zu zeigen sich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben?
Ich rede nicht von der Art, wie die meisten Trauerspiele vielleicht entstan-
den sind, sondern wie sie eigentlich entstehen sollten. Oder, mich mit der
gewöhnlichen Praxi der Dichter übereinstimmender auszudrücken, sind es die
bloßen Facta, die Umstände der Zeit und des Ortes, oder sind es die Cha-
raktere der Personen, durch welche die Facta wirklich geworden, warum der
Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählet? Wenn es die Cha-
raktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von
der historischen Wahrheit abgehen könne? In allem, was die Charaktere
nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu
verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem
Seinigen dabei hinzuthun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde
die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen, und
nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können.

Vierundzwanzigstes Stück.

Den 21. Juli 1767.

Wenn der Charakter der Elisabeth des Corneille das poetische Ideal
von dem wahren Charakter ist, den die Geschichte der Königin dieses Namens 101
beilegt, wenn wir in ihr die Unentschlüssigkeit, die Widersprüche, die Beäng-
stigung, die Reue, die Verzweiflung, in die ein stolzes und zärtliches Herz,
wie das Herz der Elisabeth, ich will nicht sagen, bei diesen und jenen

Umständen wirklich verfallen ist, sondern auch nur verfallen zu können vermuthen lassen, mit wahren Farben geschildert finden: so hat der Dichter alles gethan, was ihm als Dichter zu thun obliegt. Sein Werk mit der Chronologie in der Hand untersuchen, ihn vor den Richterstuhl der Geschichte führen, um ihn da jedes Datum, jede beiläufige Erwähnung, auch wohl solcher Personen, über welche die Geschichte selbst in Zweifel ist, mit Zeugnissen belegen zu lassen: heißt ihn und seinen Beruf verkennen, heißt von dem, dem man diese Verkennung nicht zutrauen kann, mit einem Worte, chicaniren.[1]

Zwar bei dem Herrn von Voltaire könnte es leicht weder Verkennung noch Chicane sein. Denn Voltaire ist selbst ein tragischer Dichter und ohnstreitig ein weit größerer als der jüngere Corneille. Es wäre denn, daß man ein Meister in einer Kunst sein, und doch falsche Begriffe von der Kunst haben könnte. Und was die Chicane anbelangt, die ist, wie die ganze Welt weiß, sein Werk nun gar nicht. Was ihr in seinen Schriften hier und da ähnlich sieht, ist nichts als Laune; aus bloßer Laune spielt er dann und wann in der Poetik den Historikus, in der Historie den Philosophen, und in der Philosophie den witzigen Kopf.

Sollte er umsonst wissen, daß Elisabeth achtundsechzig Jahr alt war, als sie den Grafen köpfen ließ? Im achtundsechzigsten Jahre noch verliebt, noch eifersüchtig! Die große Nase der Elisabeth dazu genommen, was für lustige Einfälle muß das geben! Freilich stehen diese lustigen Einfälle in dem Commentare über eine Tragödie, also da, wo sie nicht hingehören. Der Dichter hätte Recht zu seinem Commentator zu sagen: „Mein Herr Notenmacher, diese Schwänke gehören in eure allgemeine Geschichte, nicht unter meinen Text. Denn es ist falsch, daß meine Elisabeth achtundsechzig Jahr alt ist. Weiset mir doch, wo ich das sage. Was ist in meinem Stücke, das Euch hinderte, sie nicht ungefähr mit dem Essex von gleichem Alter anzunehmen? Ihr sagt: Sie war aber nicht von gleichem Alter: Welche Sie? Eure Elisabeth im Rapin de Thoyras;[2] das kann sein. Aber warum habt ihr den Rapin de Thoyras gelesen? Warum seid ihr so gelehrt? Warum vermengt ihr diese Elisabeth mit meiner? Glaubt ihr im Ernst,

---

1) Chicaniren (franz.) d. h. unnütze Spitzfindigkeiten aufsuchen, Hader um Nichts anfangen.

2) **Paul de Rapin de Thoyras** (aus Castres im Languedoc, geboren 1661, gestorben 1725 zu Wesel) schrieb eine dreizehn große Quartbände umfassende Geschichte Englands, die unter dem Titel Histoire d'Angleterre depuis l'établissement des Romains dans la Grand-Bretagne jusqu'à la mort de Charles I^er avec la continuation (par David Durand et Dupard), im Haag 1724—35 erschien. Im sechsten Bande (zweite Auflage, Haag 1733, S. 484 ff.) befindet sich die Darstellung der Essex-Geschichte. Uebrigens hat auch Schiller bei Abfassung seiner Maria Stuart vorzugsweise dies Werk benutzt.

daß die Erinnerung bei dem und jenem Zuschauer, der den Rapin de Thoyras 102
auch einmal gelesen hat, lebhafter sein werde als der sinnliche Eindruck, den eine wohlgebildete Aktrice in ihren besten Jahren auf ihn macht? Er sieht ja meine Elisabeth, und seine eigene Augen überzeugen ihn, daß es nicht eure achtundsechzigjährige Elisabeth ist. Oder wird er dem Rapin de Thoyras mehr glauben als seinen eignen Augen?" —

So ungefähr könnte sich auch der Dichter über die Rolle des Essex erklären. „Euer Essex im Rapin de Thoyras, könnte er sagen, ist nur der Embryo[3] von dem meinigen. Was sich jener zu sein dünkte, ist meiner wirklich. Was jener unter glücklichern Umständen für die Königin vielleicht gethan hätte, hat meiner gethan. Ihr hört ja, daß es ihm die Königin selbst zugesteht; wollt ihr meiner Königin nicht eben so viel glauben als dem Rapin de Thoyras? Mein Essex ist ein verdienter und großer, aber stolzer und unbiegsamer Mann. Eurer war in der That weder so groß, noch so unbiegsam; desto schlimmer für ihn. Genug für mich, daß er doch immer noch groß und unbiegsam genug war, um meinem von ihm abgezogenen Begriffe seinen Namen zu lassen."

Kurz: die Tragödie ist keine dialogirte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisirung seines Stoffes bequem, wohl, so brauche er sie. Nur daß man ihm hieraus eben so wenig ein Verdienst, als aus dem Gegentheil ein Verbrechen mache!

Diesen Punkt von der historischen Wahrheit abgerechnet, bin ich sehr bereit, das übrige Urtheil des Herrn von Voltaire zu unterschreiben. Essex ist ein mittelmäßiges Stück, sowohl in Ansehung der Intrigue als des Stils. Den Grafen zu einem seufzenden Liebhaber einer Irton zu machen, ihn mehr aus Verzweiflung, daß er der ihrige nicht sein kann, als aus edelmüthigem Stolze, sich nicht zu Entschuldigungen und Bitten herab zu lassen, auf das Schaffot zu führen, das war der unglücklichste Einfall, den Thomas nur haben konnte, den er aber als ein Franzose wohl haben mußte. Der Stil ist in der Grundsprache schwach, in der Uebersetzung[4] ist er oft kriechend geworden. Aber überhaupt ist das Stück nicht ohne Interesse, und hat hier und da glückliche Verse, die aber im Französischen glücklicher sind als im Deutschen. „Die Schauspieler, setzt der Herr von Voltaire 103

3) Embryo (griech.) die menschliche oder thierische Leibesfrucht im Zustande ihrer ersten Entwickelung.

4) Gemeint ist die vom Licentiaten Peter Stüve in Hamburg verfaßte und zu Wien 1748, 8°. (auch im ersten Band der Wiener Schaubühne 1749) im Druck erschienene Uebersetzung.

hinzu,[5] besonders die in der Provinz, spielen die Rolle des Essex gar zu gern, weil sie in einem gestickten Bande unter dem Knie und mit einem großen blauen Bande über die Schulter[6] darin erscheinen können. Der Graf ist ein Held von der ersten Klasse, den der Neid verfolgt: das macht Eindruck. Uebrigens ist die Zahl der guten Tragödien bei allen Nationen in der Welt so klein, daß die, welche nicht ganz schlecht sind, noch immer Zuschauer an sich ziehen, wenn sie von guten Akteurs nur aufgestutzet werden."

Er bestätiget dieses allgemeine Urtheil durch verschiedene einzelne Anmerkungen, die eben so richtig als scharfsinnig sind, und deren man sich vielleicht bei einer wiederholten Vorstellung mit Vergnügen erinnern dürfte. Ich theile die vorzüglichsten also hier mit, in der festen Ueberzeugung, daß die Kritik dem Genusse nicht schadet, und daß diejenigen, welche ein Stück am schärfesten zu beurtheilen gelernt haben, immer diejenigen sind, welche das Theater am fleißigsten besuchen.

„Die Rolle des Cecils ist eine Nebenrolle, und eine sehr frostige Nebenrolle. Solche kriechende Schmeichler zu malen, muß man die Farben in seiner Gewalt haben, mit welchen Racine den Narcissus[7] geschildert hat."

„Die vorgebliche Herzogin von Irton ist eine vernünftige, tugendhafte Frau, die sich durch ihre Liebe zu dem Grafen weder die Ungnade der Eli-

5) in seinem Commentar zu V. 15 der vierten Scene des fünften Actes (Didot'sche Stereotyp-Ausgabe 1806. Bd. 4. S. 221). Eben diesem Commentar ist auch der ganze folgende Auszug Lessing's entlehnt.

6) Essex war, wie bereits erwähnt, schon sehr jung von Elisabeth zum Ritter des Hosenbandordens geschlagen worden. Die Insignien dieses vornehmsten, von König Eduard III. (s. St. XVIII. A. 22) „zu Ehren Gottes, der heiligen Jungfrau und des heiligen Märtyrers Georg, des Schutzpatrons von Englands" im Jahre 1349 (oder 1350) gestifteten Ordens bestehen in einem Kniebande von dunkelblauem Sammt, auf welches in Gold das Motto: Honny soit, qui mal y pense (ein Schurke, der dabei Uebeles denkt) gestickt ist, und das durch eine goldene Schnalle unter dem Knie befestigt wird; ferner in einem breiten, dunkelblauen Bande, das von der linken Schulter nach der rechten Hüfte hängt, und an dessen Ende ein goldener, mit Brillanten verzierter Schild sich befindet, auf dem der heilige Georg in voller Rüstung zu Pferde abgebildet ist; endlich tragen die Ritter auf der linken Brust einen silbernen, achtstrahligen Stern, dessen Mitte das rothe Georgs-Kreuz bildet, umgeben von einem blauen Bande mit dem Motto. Noch heute wird dieser Orden nur an auswärtige Fürsten und Engländer vom höchsten Adel in sehr beschränkter Anzahl verliehen.

7) Narcifs stellt im Britannicus, einem 1669 verfaßten Trauerspiele des großen französischen Tragikers Jean Racine (aus La Ferté-Milon, 1639—1699), in unnachahmlicher Weise einen elenden, schmeichlerischen Heuchler dar, welcher das Vertrauen des edlen Britannicus mißbraucht und mit knechtischer Verworfenheit den abscheulich egoistischen Tyrannen Nero überredet, jenen im Augenblicke einer feierlichen Versöhnung zu vergiften.

sabeth zuziehen, noch ihren Liebhaber heirathen wollen. Dieser Charakter würde sehr schön sein, wenn er mehr Leben hätte, und wenn er zur Verwickelung etwas beitrüge; aber hier vertritt sie blos die Stelle eines Freundes. Das ist für das Theater nicht hinlänglich."

„Mich dünket, daß alles, was die Personen in dieser Tragödie sagen und thun, immer noch sehr schielend, verwirret und unbestimmet ist. Die Handlung muß deutlich, der Knoten verständlich und jede Gesinnung plan und natürlich sein; das sind die ersten, wesentlichsten Regeln. Aber was will Essex? Was will Elisabeth? Worin besteht das Verbrechen des Grafen? Ist er schuldig oder ist er fälschlich angeklagt? Wenn ihn die Königin für unschuldig hält, so muß sie sich seiner annehmen. Ist er aber schuldig, so ist es sehr unvernünftig, die Vertraute sagen zu lassen, daß er nimmermehr um Gnade bitten werde, daß er viel zu stolz dazu sei. Dieser Stolz schickt sich sehr wohl für einen tugendhaften unschuldigen Helden, aber für keinen Mann, der des Hochverraths überwiesen ist. Er soll sich unter- 104
werfen, sagt die Königin. Ist das wohl die eigentliche Gesinnung, die sie haben muß, wenn sie ihn liebt? Wenn er sich nun unterworfen, wenn er nun ihre Verzeihung angenommen hat, wird Elisabeth darum von ihm mehr geliebt als zuvor? Ich liebe ihn hundertmal mehr als mich selbst, sagt die Königin. Ah, Madame; wenn es so weit mit Ihnen gekommen ist, wenn Ihre Leidenschaft so heftig geworden, so untersuchen Sie doch die Beschuldigungen Ihres Geliebten selbst und verstatten nicht, daß ihn seine Feinde unter Ihrem Namen so verfolgen und unterdrücken, wie es durch das ganze Stück, obwohl ganz ohne Grund, heißt."

„Auch aus dem Freunde des Grafen, dem Salisbury, kann man nicht klug werden, ob er ihn für schuldig oder für unschuldig hält. Er stellt der Königin vor, daß der Anschein öfters betrüge, daß man alles von der Partheilichkeit und Ungerechtigkeit seiner Richter zu besorgen habe. Gleichwohl nimmt er seine Zuflucht zur Gnade der Königin. Was hatte er dieses nöthig, wenn er seinen Freund nicht strafbar glaubte? Aber was soll der Zuschauer glauben? Der weiß eben so wenig, woran er mit der Verschwörung des Grafen, als woran er mit der Zärtlichkeit der Königin gegen ihn ist."

„Salisbury sagt der Königin, daß man die Unterschrift des Grafen nachgemacht habe. Aber die Königin läßt sich im geringsten nicht einfallen, einen so wichtigen Umstand näher zu untersuchen. Gleichwohl war sie als Königin und als Geliebte dazu verbunden. Sie antwortet nicht einmal auf diese Eröffnung, die sie doch begierigst hätte ergreifen müssen. Sie erwidert bloß mit andern Worten, daß der Graf allzu stolz sei, und daß sie durchaus wolle, er solle um Gnade bitten."

„Aber warum sollte er um Gnade bitten, wenn seine Unterschrift nachgemacht war?"

Fünfundzwanzigstes Stück.

Den 24. Juli 1767.

„Essex selbst betheuert seine Unschuld; aber warum will er lieber ster-
105 ben, als die Königin davon überzeugen? Seine Feinde haben ihn verleumdet; er kann sie mit einem einzigen Worte zu Boden schlagen, und er thut es nicht. Ist das dem Charakter eines so stolzen Mannes gemäß? Soll er aus Liebe zur Irton so widersinnig handeln, so hätte ihn der Dichter durch das ganze Stück von seiner Leidenschaft mehr bemeistert zeigen müssen. Die Heftigkeit des Affekts kann alles entschuldigen; aber in dieser Heftigkeit sehen wir ihn nicht."

„Der Stolz der Königin streitet unaufhörlich mit dem Stolze des Essex; ein solcher Streit kann leicht gefallen. Aber wenn allein dieser Stolz sie handeln läßt, so ist er bei der Elisabeth sowohl als bei dem Grafen bloßer Eigensinn. Er soll mich um Gnade bitten; ich will sie nicht um Gnade bitten: das ist die ewige Leier. Der Zuschauer muß vergessen, daß Elisabeth entweder sehr abgeschmackt oder sehr ungerecht ist, wenn sie verlangt, daß der Graf sich ein Verbrechen soll vergeben lassen, welches er nicht begangen, oder sie nicht untersucht hat. Er muß es vergessen, und er vergißt es wirklich, um sich bloß mit den Gesinnungen des Stolzes zu beschäftigen, der dem menschlichen Herze so schmeichelhaft ist."

„Mit einem Worte: keine einzige Rolle dieses Trauerspiels ist, was sie sein sollte; alle sind verfehlt, und gleichwohl hat es gefallen. Woher dieses Gefallen? Offenbar aus der Situation der Personen, die für sich selbst rührend ist. — Ein großer Mann, den man auf das Schaffot führet, wird immer interessiren; die Vorstellung seines Schicksals macht, auch ohne alle Hülfe der Poesie, Eindruck, ungefähr eben den Eindruck, den die Wirklichkeit selbst machen würde."

So viel liegt für den tragischen Dichter an der Wahl des Stoffes. Durch diese allein können die schwächsten verwirrtesten Stücke eine Art von Glück machen, und ich weiß nicht, wie es kömmt, daß es immer solche Stücke sind, in welchen sich gute Akteurs am vortheilhaftesten zeigen. Selten wird ein Meisterstück so meisterhaft vorgestellt, als es geschrieben ist; das Mittelmäßige fährt mit ihnen immer besser. Vielleicht, weil sie in dem Mittelmäßigen mehr von dem Ihrigen hinzuthun können; vielleicht, weil uns das Mittelmäßige mehr Zeit und Ruhe läßt, auf ihr Spiel aufmerksam zu sein; vielleicht, weil in dem Mittelmäßigen alles nur auf einer oder zwei hervorstechenden Personen beruhet, anstatt daß in einem vollkommenern Stücke öfters eine jede Person ein Hauptakteur sein müßte, und wenn sie es nicht ist, indem sie ihre Rolle verhunzt, zugleich auch die übrigen verderben hilft.

Beim Essex können alle diese und mehrere Ursachen zusammen kommen. 106
Weder der Graf noch die Königin sind von dem Dichter mit der Stärke geschildert, daß sie durch die Aktion nicht noch weit stärker werden könnten. Essex spricht so stolz nicht, daß ihn der Schauspieler nicht in jeder Stellung, in jeder Geberde, in jeder Miene noch stolzer zeigen könnte. Es ist sogar dem Stolze wesentlich, daß er sich weniger durch Worte als durch das übrige Betragen äußert. Seine Worte sind öfters bescheiden, und es läßt sich nur sehen, nicht hören, daß es eine stolze Bescheidenheit ist. Diese Rolle muß also nothwendig in der Vorstellung gewinnen. Auch die Nebenrollen können keinen übeln Einfluß auf ihn haben; je subalterner Cecil und Salisbury gespielt werden, desto mehr ragt Essex hervor. Ich darf es also nicht erst lange sagen, wie vortrefflich ein Eckhof das machen muß, was auch der gleichgültigste Akteur nicht ganz verderben kann.

Mit der Rolle der Elisabeth ist es nicht völlig so; aber doch kann sie auch schwerlich ganz verunglücken. Elisabeth ist so zärtlich als stolz; ich glaube ganz gern, daß ein weibliches Herz beides zugleich sein kann; aber wie eine Aktrice beides gleich gut vorstellen könne, das begreife ich nicht recht. In der Natur selbst trauen wir einer stolzen Frau nicht viel Zärtlichkeit und einer zärtlichen nicht viel Stolz zu. Wir trauen es ihr nicht zu, sage ich, denn die Kennzeichen des einen widersprechen den Kennzeichen des andern. Es ist ein Wunder, wenn ihr beide gleich geläufig sind; hat sie aber nur die einen vorzüglich in ihrer Gewalt, so kann sie die Leidenschaft, die sich durch die andern ausdrückt, zwar empfinden, aber schwerlich werden wir ihr glauben, daß sie dieselbe so lebhaft empfindet, als sie sagt. Wie kann eine Aktrice nun weiter gehen als die Natur? Ist sie von einem majestätischen Wuchse, tönt ihre Stimme voller und männlicher, ist ihr Blick dreist, ist ihre Bewegung schnell und herzhaft, so werden ihr die stolzen Stellen vortrefflich gelingen; aber wie steht es mit den zärtlichen? Ist ihre Figur hingegen weniger imponirend, herrscht in ihren Mienen Sanftmuth, in ihren Augen ein bescheidnes Feuer, in ihrer Stimme mehr Wohlklang als Nachdruck, ist in ihrer Bewegung mehr Anstand und Würde als Kraft und Geist, so wird sie den zärtlichen Stellen die völligste Genüge leisten; aber auch den stolzen? Sie wird sie nicht verderben, ganz gewiß nicht; sie wird sie noch genug absetzen; wir werden eine beleidigte zürnende Liebhaberin in ihr erblicken, nur keine Elisabeth nicht, die Manns genug 107
war, ihren General und Geliebten mit einer Ohrfeige nach Hause zu schicken. Ich meine also, die Aktricen, welche die ganze doppelte Elisabeth uns gleich täuschend zu zeigen vermögend wären, dürften noch seltner sein als die Elisabeths selber, und wir können und müssen uns begnügen, wenn eine Hälfte nur recht gespielt, und die andere nicht ganz verwahrloset wird.

Madame Löwen hat in der Rolle der Elisabeth sehr gefallen, aber jene allgemeine Anmerkung nunmehr auf sie anzuwenden, uns mehr die zärtliche Frau als die stolze Monarchin sehen und hören lassen. Ihre Bildung, ihre Stimme, ihre bescheidene Aktion ließen es nicht anders erwarten; und mich dünkt, unser Vergnügen hat dabei nichts verloren. Denn wenn nothwendig eine die andere verfinstert, wenn es kaum anders sein kann, als daß nicht die Königin unter der Liebhaberin oder diese unter jener leiden sollte, so, glaube ich, ist es zuträglicher, wenn eher etwas von dem Stolze und der Königin als von der Liebhaberin und der Zärtlichkeit[1] verloren geht.

Es ist nicht bloß eigensinniger Geschmack, wenn ich so urtheile; noch weniger ist es meine Absicht, einem Frauenzimmer ein Kompliment damit zu machen, die noch immer eine Meisterin in ihrer Kunst sein würde, wenn ihr diese Rolle auch gar nicht gelungen wäre. Ich weiß einem Künstler, er sei von meinem oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen, und diese besteht darin, daß ich annehme, er sei von aller eitlen Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über alles, er höre gern frei und laut über sich urtheilen und wolle sich lieber auch dann und wann falsch als seltner beurtheilet wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich gar bald irre, und er ist es nicht werth, daß wir ihn studiren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheit einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwäche haben. Er spottet bei sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln.[2]

Ich wollte sagen, daß sich Gründe anführen lassen, warum es besser ist, wenn die Aktrice mehr die zärtliche, als die stolze Elisabeth ausdrückt.
108 Stolz muß sie sein, das ist ausgemacht; und daß sie es ist, das hören wir. Die Frage ist nur, ob sie zärtlicher als stolz, oder stolzer als zärtlich scheinen soll; ob man, wenn man unter zwei Aktricen zu wählen hätte, lieber die zur Elisabeth nehmen sollte, welche die beleidigte Königin mit allem drohenden Ernste, mit allen Schrecken der rächerischen Majestät auszudrücken vermöchte, oder die, welcher die eifersüchtige Liebhaberin mit allen

---

1) Man beachte, wie kunstvoll Lessing hier die Wörter, die einen Gegensatz bilden, aneinandergerückt und eben durch diese Abweichung von der gewöhnlichen Stellung dem Ausdruck mehr Schärfe, so wie dem ganzen Gedanken eine mehr rhythmische Abrundung zu geben gewußt hat.

2) Von hier an schweigt Lessing über die Schauspieler, und dies sein letztes Wort ist eine ebenso feine als milde Rüge der thörichten Empfindlichkeit von Frau Hensel. Vgl. St. XX. A. 8.

kränkenden Empfindungen der verschmähten Liebe, mit aller Bereitwilligkeit, dem theuern Frevler zu vergeben, mit aller Beängstigung über seine Hartnäckigkeit, mit allem Jammer über seinen Verlust angemessener wäre? Und ich sage: diese.

Denn erstlich wird dadurch die Verdopplung des nehmlichen Charakters vermieden. Essex ist stolz, und wenn Elisabeth auch stolz sein soll, so muß sie es wenigstens auf eine andere Art sein. Wenn bei dem Grafen die Zärtlichkeit nicht anders als dem Stolze untergeordnet sein kann, so muß bei der Königin die Zärtlichkeit den Stolz überwiegen. Wenn der Graf sich eine höhere Miene giebt, als ihm zukömmt, so muß die Königin etwas weniger zu sein scheinen, als sie ist. Beide auf Stelzen, mit der Nase nur immer in der Luft einhertreten, beide mit Verachtung auf alles, was um sie ist, herabblicken lassen, würde die ekelste Einförmigkeit sein. Man muß nicht glauben können, daß Elisabeth, wenn sie an des Essex Stelle wäre, eben so wie Essex handeln würde. Der Ausgang weiset es, daß sie nachgebender ist als er; sie muß also auch gleich von Anfange nicht so hoch daherfahren als er. Wer sich durch äußere Macht empor zu halten vermag, braucht weniger Anstrengung, als der es durch eigene innere Kraft thun muß. Wir wissen darum doch, daß Elisabeth die Königin ist, wenn sich gleich Essex das königlichere Ansehen giebt.

Zweitens ist es in dem Trauerspiele schicklicher, daß die Personen in ihren Gesinnungen steigen, als daß sie fallen. Es ist schicklicher, daß ein zärtlicher Charakter Augenblicke des Stolzes hat, als daß ein stolzer von der Zärtlichkeit sich fortreißen läßt. Jener scheint sich zu erheben, dieser zu sinken. Eine ernsthafte Königin mit gerunzelter Stirne, mit einem Blicke, der alles scheu und zitternd macht, mit einem Tone der Stimme, der allein ihr Gehorsam verschaffen könnte, wenn die zu verliebten Klagen gebracht wird und nach den kleinen Bedürfnissen ihrer Leidenschaft seufzet, ist fast, fast lächerlich. Eine Geliebte hingegen, die ihre Eifersucht erinnert, daß sie 109
Königin ist, erhebt sich über sich selbst, und ihre Schwachheit wird fürchterlich.

Sechsundzwanzigstes Stück.

Den 28. Juli 1767.

Den einunddreißigsten Abend (Mittwochs den 10. Juni) ward das Lustspiel der Madame Gottsched Die Hausfranzösinn oder die Mamsell[1] aufgeführet.

---

1) Die Hausfranzösin oder die Mamsell, ein deutsches Originallustspiel in Prosa und fünf Aufzügen, erschien im Jahre 1744. Der Plan des Stückes ist einfach und

Dieses Stück ist eines von den sechs Originalen, mit welchen 1744, unter Gottschedischer Geburtshülfe, Deutschland im fünften Bande der Schaubühne beschenkt ward.[2] Man sagt, es sei zur Zeit seiner Neuheit hier und da mit Beifall gespielt worden. Man wollte versuchen, welchen Beifall es noch erhalten würde, und es erhielt den, den es verdienet: gar keinen. Das Testament,[3] von eben derselben Verfasserin, ist noch so etwas; aber die

---

verläuft in richtiger Entwickelung. Herr Germann, ein schwacher Mann, hat seine drei Kinder, Luischen, Franz und Hannchen auf Geheiß seiner sterbenden Frau von einer Französin, Mademoiselle la Flèche, erziehen lassen. Die beiden jüngsten haben auch ganz das französische Wesen angenommen und verachten alles, was deutsch ist; nur die älteste Tochter, Luischen, hat sich ihren gesunden deutschen Sinn bewahrt. Jetzt soll Franz sogar mit einem Herrn von Sotenville, der angeblich ein ausgedienter Offizier ist, sowie mit einem französischen Diener, La Fleur, eine Reise nach Paris unternehmen, um seine Erziehung in den dortigen Salons zu vollenden. Vergeblich sträubt sich seine ältere Schwester dagegen, ebenso Herr Germann's Halbbruder und Geschäftscompagnon, Herr Wahrmann, sowie auch dessen trefflicher Sohn. In den mannichfaltigsten Scenen treten Franzosen und Franzosenthümler mit den Deutschen in Gegensatz. Letzterer rauhes Wesen aber wird stets durch die wackere Gesinnung, die sich in Allem ausspricht, verklärt. Die Handlung kommt zur Entscheidung durch einen Brief aus Frankreich, worin Sotenville als Betrüger, der schon in Paris als Dieb im Gefängnisse saß, entlarvt wird, und ferner la Fleur als sein Sohn und die Hausfranzösin als seine Tochter. Das saubere Kleeblatt, das davon Wind bekommt, macht sich eiligst aus dem Staube; ein Versuch, das erst neunjährige Hannchen zu entführen, scheitert, da diese zu heftig dabei weint. Alle, auch Franz sind von der Eingenommenheit für das französische Wesen geheilt. — Wenn auch die Sprache des Stückes an ermüdender Breite leidet und jeglichen dichterischen Schwunges entbehrt, obwohl ferner manche Unfläthereien und Geschmacklosigkeiten sich darin finden (und deshalb ist Lessing zu dem obigen Urtheile über die Sittlichkeit und den künstlerischen Werth des Stückes berechtigt), so wird man doch etwas entschädigt durch die warme vaterländische Gesinnung, die sich das ganze Stück hindurch ausspricht: das kernhafte, ehrliche deutsche Wesen wird überall gewürdigt und gepriesen im Gegensatze zur französischen Windbeutelei und Hohlheit; mit vernichtendem Spotte aber wird das alberne Nachäffen von Allem, was französisch ist und deshalb gut sein muß, gegeißelt. Doppelt anzuerkennen, wenn man bedenkt, daß Gottsched und seine ganze Schule wissenschaftlich wie künstlerisch von den Franzosen abhängig war, und beim Erscheinen des Stückes Roßbach noch nicht geschlagen, noch keine Minna von Barnhelm im Riccaut den Grundtypus aller fahrenden, französischen Glücksritter und Windbeutel gekennzeichnet hatte.

2) s. St. XIII. A. 6. Die sechs Originale sind: 1) Panthea, Trauerspiel von der Gottschedin. 2) Die Hausfranzösin. 3) Dido, Trauerspiel v. Joh. El. Schlegel. 4) Der Bock im Processe, Lustspiel von Th. Joh. Quistorp. 5) Mohamed IV., Trauerspiel von Benj. Ephr. Krüger. 6) Elisie, Schäferspiel von Uhlich.

3) Das Testament, ein Lustspiel in Prosa und fünf Aufzügen von Frau Gottsched (im sechsten Bande der deutschen Schaubühne 1745) hat folgenden Inhalt: Die Frau Oberst von Tiefenborn, eine wohlhabende ältere Wittwe, hat die drei Kinder ihrer Schwester, Hero, Amalie und Caroline von Kaltenborn, zu sich in's Haus genommen. Der erste ist ein leichtsinniger Verschwender, die zweite, von Charakter habsüchtig, hofft durch die Erbschaft, welche sie von Frau von Tiefenborn erwartet, einen Mann zu finden. Beide

Hausfranzösinn ist ganz und gar nichts. Noch weniger als nichts: denn sie ist nicht allein niedrig und platt und kalt, sondern noch oben darein schmutzig, ekel und im höchsten Grade beleidigend. Es ist mir unbegreiflich, wie eine Dame solches Zeug schreiben können. Ich will hoffen, daß man mir den Beweis von diesem allen schenken wird.

Den zweiunddreißigsten Abend (Donnerstags den 11. Juni) ward die Semiramis des Herrn von Voltaire wiederholt.[4]

Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt[5], so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die

---

wünschen daher sehnlichst, daß die scheinbar kränkelnde Dame ihr Testament so bald als möglich mache. Alles wird angewendet, die Tante in dem Glauben zu bestärken, daß sie sehr krank sei, ja man verlangt sogar vom Hausarzt, dem Doctor Hippokrates, daß dieser die vermeintliche Kranke in ihrem Glauben bestärke. Caroline hingegen, offen und gegen die pietätslosen Geschwister erzürnt, wirft diesen bei jeder Gelegenheit ihre Herzlosigkeit vor und sucht der Oberstin ihre eingebildeten Leiden auszureden. In Wirklichkeit ist diese auch gar nicht krank, sondern will nur durch vorgeschützte Krankheit die wahren Gesinnungen ihrer Verwandten erforschen und handelt hierbei völlig im Einverständniß mit Hippokrates, so wie mit ihrem Schwager, dem Landrath von Ziegendorf, dessen Bruder, ein Kammerherr von Ziegendorf, sich um ihre Hand bewirbt. Nachdem Frau von Tiefenborn die Habsucht Amaliens und ihres Bruders, sowie die edle Uneigennützigkeit Carolinens kennen gelernt hat, läßt sie einen Notar rufen und enterbt die zwei Erbschleicher, Hero und Amalie; Caroline aber bedenkt sie reichlich. Schließlich nimmt sie Herrn von Ziegendorf's Hand an. — Das Stück ist mehr als mittelmäßig, die Handlung eine endlose Wiederholung, wie sich Amalie und ihr Bruder habsüchtig, Caroline uneigennützig zeigen, ohne jeden dichterischen Schwung und in der plattesten Sprache.

4) s. St. X. A. 21.

5) Die alte Tragödie entwickelte sich aus den dithyrambischen Chorgesängen (vgl. St. XVIII. A. 16). Zuerst bestand der Theaterbau aus zwei Theilen, dem im Halbkreise aufsteigenden Zuschauerraume (dem eigentlichen Theater) und einem ebenen Platze, „Konistra" genannt, weil er mit Sandstaub bestreut wurde. In der Mitte der Konistra befand sich der Altar des Dionysos, die viereckige Thymele, um welche ein Bretterboden gelegt wurde, wenn der Chor Tanzbewegungen auszuführen hatte. Von diesem Boden hieß die ganze Konistra „Orchestra" d. h. „Tanzplatz". Als später sich jene chorischen Aufführungen zu eigentlich dramatischen umgestalteten und für die auftretenden Schauspieler hinter der Orchestra ein eigener, um ungefähr drei Meter erhöhter Raum geschaffen wurde, die Scene (griechisch σκηνή), das eigentliche Bühnengebäude, mußte in der Orchestra für den Chor, welcher in den Tragödien wie in den Komödien an der Handlung Theil nahm, auf Gebälk ein Bretterboden errichtet werden, damit jener nicht zu tief unter den Füßen der agirenden Schauspieler, die mit ihm redend verkehrten, stünde und, wie es oft nöthig war, zur Bühne gelangen konnte. Dieses Gerüst, welches richtig die „scenische Orchestra" genannt werden müßte, ist in der Blüthezeit des attischen Dramas entstanden (in der zweiten Hälfte des fünften Jahrh. v. Chr.) und heißt schlechthin „Orchestra"; auf ihr stand der Chor und trug seine Lieder mit rhythmischen Tanzbewegungen, welche von Flötenmusik begleitet wurden, vor; die Musiker aber hatten aller Wahrscheinlichkeit nach ihren Platz versteckt auf den Stufen der Orchestra. — Der Chor, meint nun Lessing, ist im modernen Drama abgeschafft; sein Platz aber, welcher in unserm Theater wenigstens der Aus-

Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte. Herr Scheibe[6] ist unter den Musicis derjenige, welcher zuerst hier ein ganz neues Feld für die Kunst bemerkte. Da er einsahe, daß, wenn die Rührung des Zuschauers nicht auf eine unangenehme Art geschwächt und unterbrochen werden sollte, ein jedes Schauspiel seine eigene musikalische Begleitung erfordere, so machte er nicht allein bereits 1738 mit dem Polyeukt[7] und Mithridat[8] den Versuch, besondere diesen Stücken entsprechende Symphonien[9] zu verfertigen, welche

---

dehnung und dem Raume nach geblieben ist, nämlich der Raum zwischen der Bühne und den Zuschauersitzen, haben die Musiker eingenommen; sie mögen nun auch die Aufgabe des alten Chores, wie er sie namentlich zur Zeit eines Sophokles hatte, auf sich nehmen, nämlich wie jener mit passenden Gesängen, welche gleichsam die in Worte gefaßten Gedanken der Zuschauer über das Spiel waren, so mit passender Musik, gleichsam den offenbarten Empfindungen der Zuschauer, die Handlung einleiten, begleiten und schließen.

6) **Johann Adolf Scheibe** (aus Leipzig, 1708—1776) lebte seit 1745 als königlich dänischer Kapellmeister zu Kopenhagen und war, wie Schütze, Hamburg. Theatergesch. S. 233 sagt, „als musikalischer Künstler und Schriftsteller berühmt."

7) s. St. II. A. 8.

8) Mithridate, eins der besten Trauerspiele Racine's, zum ersten Male aufgeführt 1673, ist ein getreues Abbild des geschichtlichen Charakters des großen Königs von Pontus (s. Mommsen, Röm. Gesch. Bd. II³. S. 270 ff.) und der damaligen Zeit. Der im Texte weiterhin folgenden Erörterungen wegen scheint es geboten, den Inhalt des Stückes kurz anzugeben: Mithridates, König von Pontus, ein orientalischer Despot im schlimmsten Sinne des Wortes, liebt Monime, eine schöne Epheserin aus königlichem Geschlechte. Allein diese hat bereits früher des Königs Lieblingssohn Xiphares kennen und lieben gelernt, und als nun gar die Nachricht von des Mithridates Tode eintrifft, stellt sich als dritter Bewerber um Monimens Hand Pharnaces, der älteste Sohn des Mithridates, ein und verfolgt das unglückliche Mädchen auf's Zudringlichste. Sie sucht bei Xiphares Schutz, und beide gestehen sich ihre Liebe, die sie bis dahin sich noch gegenseitig verborgen hatten. Da kehrt der todt gesagte Mithridat zurück und weiß, durch Pharnaces argwöhnisch gemacht, Monime ihr Geheimniß zu entlocken. Xiphares soll das Opfer seiner Rache werden; doch bevor noch der grausame Tyrann dieselbe ausführt, sieht er sich durch einen erneuten Angriff der Römer, die durch Pharnaces herbeigerufen sind, genöthigt, in den Kampf zu ziehen. Tödtlich verwundet schwebt er in Gefahr, dem Feinde in die Hände zu fallen, wird aber durch Xiphares gerettet. Aus Dankbarkeit nimmt er den kurz zuvor an Monime abgesandten Befehl, daß sie sich vergiften solle, noch rechtzeitig zurück und gewährt seinem Sohne Verzeihung. Ueber dem sterbenden Vater reichen sich die beiden Liebenden die Hände.

9) Das, was Lessing und der von ihm citirte Musiker hier unter „Symphonie" verstehen, deckt sich nicht mit unserm heutigen Begriffe Symphonie, wie sie nach Form und Inhalt erst durch die drei großen Meister Haydn, Mozart und Beethoven zur klassischen Vollendung gebracht ist. Denn diese letztere stellt eine großartig und breitangelegte, in sich selbst abgeschlossene Entwickelung rein musikalischer Gedanken dar und dient nicht dazu, eine bereits vorhandene oder durch andere Kunstmittel hervorgerufene Vorstellungsreihe illustrirend zu unterstützen. Auch müssen Symphonien, die wie bekanntlich die Beethoven'sche Pastoral-Symphonie mittels eines vorgesetzten Programmes oder Titels im

bei der Gesellschaft der Neuberin, hier in Hamburg, in Leipzig und anderwärts aufgeführet wurden, sondern ließ sich auch in einem besondern Blatte seines kritischen Musikus(*) umständlich darüber aus, was überhaupt der Komponist zu beobachten habe, der in dieser neuen Gattung mit Ruhm arbeiten wolle.

„Alle Symphonien, sagt er, die zu einem Schauspiele verfertiget werden, sollen sich auf den Inhalt und die Beschaffenheit desselben beziehen. Es gehören also zu den Trauerspielen eine andere Art von Symphonien, als zu den Lustspielen. So verschieden die Tragödien und Komödien unter sich selbst sind, so verschieden muß auch die dazu gehörige Musik sein. Insbesondere aber hat man auch wegen der verschiedenen Abtheilungen der Musik in den Schauspielen auf die Beschaffenheit der Stellen, zu welchen eine jede Abtheilung gehört, zu sehen. Daher muß die Anfangssymphonie[10] sich auf den ersten Aufzug des Stückes beziehen; die Symphonien aber, die zwischen den Aufzügen vorkommen, müssen theils mit dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges, theils aber mit dem Anfange des folgenden Aufzuges übereinkommen; so wie die letzte Symphonie dem Schlusse des letzten Aufzuges gemäß sein muß."

„Alle Symphonien zu Trauerspielen müssen prächtig, feurig und geistreich gesetzt sein. Insonderheit aber hat man den Charakter der Hauptpersonen und den Hauptinhalt zu bemerken, und darnach seine Erfindung

(*) Stück 67.

Voraus bestimmte Vorstellungen erregen, an die sich der musikalische Gedankengang anlehnt, als Ausnahme betrachtet werden. Lessing und sein Musikus dagegen sprechen von Tonstücken, welche mit Beziehung auf ein gegebenes Schauspiel geschaffen und bestimmt sind, die Aufführung der betreffenden Tragödie u. s. w. zwar nicht gleichzeitig, aber vorausgehend (introducirend) oder successiv, sei es verbindend oder beschließend, zu begleiten. Sie bezwecken die Stimmung der Hörer und Zuschauer für das Drama mittelst einer Anfangssymphonie vorzubereiten, diese Stimmung in den Pausen in einer der Entwicklungsphase der Handlung entsprechenden Weise zu unterhalten und den Abschluß des Dramas in seiner Wirksamkeit zu erhöhen oder zu bekräftigen.

10) Scheibe's „Anfangssymphonie", entspricht im Allgemeinen unserer Ouvertüre, mit dem Unterschiede jedoch, daß für letztere sich eine bestimmte classische Form ausgebildet hat, die bei aller Aehnlichkeit mit dem ersten Satze unserer heutigen Symphonie doch nicht unwesentliche Abweichungen von letzterem zeigt. Wiewohl beispielsweise beide regelmäßig zwei Themen haben, das eine lebhaft, das andere mehr singend und melodisch, so fehlt doch der Ouvertüre die für die Symphonie sowohl, als auch für die Sonate und das Streichquartett charakteristische „Durchführung" eines der Hauptmotive, welche sich am Anfange des zweiten Theils des ersten Satzes der drei letztgenannten Musikstücke findet. Hierbei ist nicht zu übersehen, daß bei Lessing die Rede ist von Ouvertüren zu „Schauspielen", nicht aber zu Opern. Thatsächlich besitzen wir aber zu unsern classischen Schau- und Trauerspielen nur wenige Ouvertüren und noch weniger Zwischen- und Schlußmusiken, darunter freilich mehrere unvergleichliche Muster.

einzurichten. Dieses ist von keiner gemeinen Folge. Wir finden Tragödien, da bald diese, bald jene Tugend eines Helden, oder einer Heldin der Stoff gewesen ist. Man halte einmal den Polyeukt gegen den Brutus, oder auch die Alzire gegen den Mithridat,[11] so wird man gleich sehen, daß sich keinesweges einerlei Musik dazu schicket. Ein Trauerspiel, in welchem die Religion und Gottesfurcht den Helden oder die Heldin in allen Zufällen begleiten, erfordert auch solche Symphonien, die gewissermaßen das Prächtige und Ernsthafte der Kirchenmusik beweisen. Wenn aber die Großmuth, die Tapferkeit oder die Standhaftigkeit in allerlei Unglücksfällen im Trauerspiele herrschen, so muß auch die Musik weit feuriger und lebhafter sein. Von dieser letztern Art sind die Trauerspiele Cato,[12] Brutus, Mithridat. Alzire aber und

---

11) Ueber Polyeukt s. St. II. A. 8; über Alzire St. II. A. 7; über Mithridat s. oben A. 8; Brutus endlich, ein fünfactiges Trauerspiel Voltaire's (Abfassungszeit s. St. X. A. 30) führt uns die ganze Strenge der republikanischen Gesinnung, das Bewußtsein der selbst errungenen Freiheit vom Tyrannenjoch vor Augen, wie es sich zu Rom nach Vertreibung der Könige (510 v. Chr.) zeigte: Unter dem Consulate des Junius Brutus und Valerius Publicola kommt Arons, ein Abgesandter des Königs Porsena von Etrurien, nach Rom, um sich für die Wiedereinsetzung des vertriebenen Königs Tarquinius zu verwenden. In feierlicher Senatssitzung schwört Brutus, daß jeder Römer sterben solle, der sich einem solchen Plane günstig zeige. Da will des Brutus Sohn Titus, obgleich wie sein Vater vom lebhaftesten Tyrannenhasse beseelt, durch ein Stadtthor, dessen Bewachung ihm anvertraut ist, zur Nachtzeit die Feinde in die Stadt lassen. Verletzter Stolz, gekränkter Ehrgeiz, Liebe zur Tochter des vertriebenen Königs, vor Allem aber die Einflüsterungen seines verrätherischen Freundes Messala haben Antheil an diesem unbesonnenen Entschluß. Allein noch bevor derselbe zur Ausführung gelangt ist, erhält Brutus von dem Vorhaben der Verschworenen Kunde, und mit blutendem Herzen läßt er an dem eigenen Sohne die Strafe der Hinrichtung vollziehen.

12) Wie Voltaire in seinem eben erwähnten Brutus die strenge republikanische Tugend der Römer verherrlicht und zeigt, wie diese den neugegründeten Freistaat gegen alle Angriffe, selbst mit Aufopferung des eigenen Sohnes, vertheidigt, so feiert Addison in seinem fünfactigen Trauerspiele Cato (s. St. XV. A. 14) dieselbe Tugend, wie sie zu sterben weiß, als die Freiheit des Vaterlandes unrettbar verloren scheint. Cato hat sich (im Jahre 46 v. Chr.) vor den siegreichen Waffen Cäsar's nach Utika in Nordafrika zurückgezogen; bei ihm sind zwei Söhne, Porcius und Marcus, seine Tochter Lucia und die Mehrzahl der republikanischen Senatoren, worunter Lucius und Sempronius. Letzterer aber, der von Cato's Tochter, die er leidenschaftlich liebt, zurückgewiesen ist, sinnt auf Verrath. Da Cäsar mit seinem Heere bereits nahe ist, vereinigt sich der Treulose mit Syphax, dem alten numidischen Feldherrn, einem böswilligen Intriguanten: sie wollen zuerst das Senatshaus stürmen, dort Marcus, dann Cato mit den Seinigen niedermachen. Aber der böse Plan mißlingt, und nun entschließt sich Sempronius, Marcia zu entführen. Er versucht dies als Juba verkleidet. Dieser, der jugendliche König von Numidien, ist ebenfalls in Cato's Lager, sein treuer Freund und in inniger Liebe Marcia zugethan. Zwar hat ihm Cato aus Rücksicht auf die schlimmen Zeiten die Hand der Tochter verweigert, aber Juba bleibt treu. Als nun der verrätherische Sempronius heranschleicht, um Marcia zu entführen, stößt er auf den echten Juba und fällt von dessen Hand. Syphax entflieht darauf mit den Numidiern, aber Cato's Sohn Marcius holt ihn ein, besiegt ihn,

Zaïre erfordern hingegen schon eine etwas veränderte Musik, weil die Begebenheiten und die Charaktere in diesen Stücken von einer andern Beschaffen- 111
heit sind und mehr Veränderung der Affekten zeigen."

„Eben so müssen die Komödiensymphonien überhaupt frei, fließend und zuweilen auch scherzhaft sein, insbesondere aber sich nach dem eigenthümlichen Inhalte einer jeden Komödie richten. So wie die Komödie bald ernsthafter, bald verliebter, bald scherzhafter ist, so muß auch die Symphonie beschaffen sein. Z. E. die Komödien Der Falke[13] und Die beiderseitige Unbeständigkeit[14] würden ganz andere Symphonien erfordern als der verlorene Sohn.[15] So würden sich auch nicht die Symphonien, die sich zum

---

fällt jedoch selbst beim Kampfe. Cäsar rückt unterdessen immer näher; zu Cato aber wird die Leiche des Sohnes gebracht. Vom Unglück niedergebeugt, sieht er, da die drohende Gefahr unabwendbar ist, keinen anderen Ausweg als den Tod, um nicht in die Hände des verhaßten Gegners zu fallen. Er stürzt sich in sein Schwert, und als die Seinigen herzueilen, hat er nur noch Zeit, den Bund seines Sohnes Porcius mit Lucia, der Tochter des treuen Lucius, zu segnen; ehe er dasselbe bei Juba und Marcia thun kann, — schon breitet er die Hände aus —, da verlassen ihn die Kräfte, und er stirbt.

13) s. St. XVIII. A. 13.

14) La double Inconstance, ein dreiactiges Lustspiel in Prosa von Marivaux, aus dem Jahre 1723. Inhalt: Ein Fürst hat bei einer Rundschau unter den Töchtern des Landes seine Augen auf Sylvia, ein schlichtes, aber bildschönes Bauernmädchen, geworfen und dieselbe gegen ihren Willen an seinen Hof gezogen, um sich allmählich ihre Liebe zu erwerben und sie zu heirathen. Allein alle Bemühungen, aus ihrem Herzen die Liebe zu tilgen, die sie seit frühester Jugend zum Harlekin, einem derben Bauernburschen, hegt, sind vergeblich, und ihr Verlangen nach dem Geliebten ist so mächtig, daß sich der Fürst entschließen muß, den Harlekin gleichfalls an den Hof zu ziehen. Dort wird den beiden Liebenden allmählich der Geschmack am Hofleben und an den Vortheilen der fürstlichen Gnade beigebracht, und zwar Sylvia dadurch, daß man ihrer Eitelkeit schmeichelt, dem Harlekin aber durch Vorsetzen guter Speisen und Getränke. Durch diese Mittel gelingt es endlich Sylvia's Herz dem Harlekin in dem Maaße zu entfremden, in welchem dessen Zuneigung zu einer Hofdame, Flaminia, die im Einverständniß mit dem Fürsten durch eine geschickt durchgeführte Intrigue ihn in ihr Netz zu ziehen versteht, im Wachsen begriffen ist. Schließlich schicken sich denn auch Harlekin und Sylvia in die neue Lage, und ein Adelspatent und Flaminia's Liebe entschädigt ersteren völlig für den Verlust der früheren Geliebten.

15) L'Enfant prodigue, ein fünfactiges Lustspiel in Versen von Voltaire, verfertigt 1736. Inhalt: Euphemon hat zwei Söhne, deren einer, gleichen Namens mit dem Vater, in Folge leichtsinniger Jugendstreiche sich das väterliche Vertrauen verscherzt hat und seit Jahren verschollen ist, während der andere mit Namen Fierenfat (z. D. Stolzengeck, Steifenthor), ein geschmackloser, alberner Geck, der sich mit Hülfe des väterlichen Geldes die Stelle eines Präsidenten von Cognac erkauft hat, das ganze Vermögen des Vaters und die Hand der Liese, der Tochter Rondon's, eines wohlhabenden Bürgers von Cognac erhalten soll. Trotz des Widerstrebens der Liese, die noch immer den ältern Bruder, den sie früher liebte, nicht vergessen kann, soll auf Drängen ihres Vaters die Unterzeichnung des Ehecontractes heute stattfinden. Da kommt die Baronin von Croupillac an und erhebt Ansprüche auf die Hand Fierenfat's, der ihr, als er in Angou-

Geizigen,[16] oder zum Kranken in der Einbildung[17] sehr wohl schicken möchten,

---

lôme studirte, die Ehe versprochen habe. Sie ist erfreut, bei Liese Unterstützung zu finden, während deren Vater es auf einen Proceß ankommen lassen will. Unterdessen hat Euphemon Nachricht erhalten, daß sein älterer Sohn in der Gegend von Bordeaux in höchst dürftigen Verhältnissen dem Tode nahe gesehen worden sei. Sein väterliches Herz kann sich nicht überwinden, den Tag, an welchem er eine so traurige Nachricht über den einen Sohn erhalten hat, zum Hochzeitstage des andern zu machen. Da trifft der bereits Todtgeglaubte mit seinem treuen Diener Jasmin, der ihn auch im Unglücke nicht verlassen hat, in Cognac ein, ohne zu wissen, daß er hier in der Nähe seines väterlichen Besitzthums ist. Durch die Baronin, die ihn Anfangs für seinen Bruder hält, erfährt er den Stand der Angelegenheiten und läßt sich dann durch Rondon als Bedienter für das junge Paar anwerben, in der Hoffnung, Liese vor der Hochzeit noch zu sprechen. Bei der ersten Zusammenkunft mit letzterer wirft er sich ihr zu Füßen und bittet reuig um Verzeihung. Eben will Liese dieselbe ihm gewähren, da kommt unversehens Fierenfat hinzu und ist ganz außer sich, zu sehen, daß ein hergelaufener Knecht Liese's Hand zu küssen wagt. Ein Streit zwischen den beiden Brüdern endet damit, daß Euphemon zum Degen greift, Fierenfat aber nach der — Wache ruft. Durch Liesens Kammermädchen Martha wird Euphemon vor den Nachforschungen der Polizei versteckt, und nachdem Liese den alten Euphemon auf die Ankunft seines Sohnes vorbereitet, nach einem rührenden Wiedersehen in Gnaden angenommen. Auch Rondon will sich den jungen Euphemon gern als Schwiegersohn gefallen lassen, vorausgesetzt, daß sein Vater ihn reich mit Gütern ausstatte. Fierenfat aber, dem es bei seiner Verheirathung mit Liese mehr um das Geld als um Liesens Person zu thun war, giebt sich leicht zufrieden, da er für den Nothfall die Baronin von Croupillac hat, die zwar etwas bei Jahren, aber nicht ganz unvermögend ist und durchaus heirathen möchte.

16) L'Avare, ein Lustspiel in Prosa und fünf Aufzügen von Molière, aus dem Jahre 1667. Inhalt: Clement, der Sohn des geizigen Harpagon glüht in Liebe zu Mariane, welche scheinbar ein armes Mädchen ist. Auch Harpagon selbst, der garstige Filz, ist in das Mädchen vernarrt und verlangt sie zur Ehe. Doch bei ihm überwiegt die Liebe zum Gelde, welche in ihrer ganzen Häßlichkeit geschildert wird, wie sie sich gegen seine Kinder, seine Diener und Freunde und selbst gegen sein Vieh zeigt. Als ihm daher eine Geldsumme, welche er im Garten vergraben hatte, gestohlen wird, tritt er die Geliebte gern an seinen Sohn ab, weil dieser ihm verspricht, das Geld wiederzuschaffen. Sein Haushofmeister Valer, ein junger, vornehmer Mann, welcher diese Stellung aus Liebe zu Elise, der Tochter des Geizhalses, angenommen hat, entpuppt sich bei der Verhandlung hierüber als Marianen's Bruder, und beide Geschwister finden in Anselm, der Elise nach dem Willen Harpagon's heirathen soll, da er sie ohne Mitgift zu nehmen verspricht, ihren seit lange schon verschollenen Vater wieder. Die Familie war aus Neapel vertrieben und durch einen Schiffbruch zerstreut worden. Das Stück schließt, indem Valer die Hand Elisens bekommt, weil sein Vater von der Mitgift auch für seinen Sohn absieht.

17) Le Malade imaginaire, ein dreiactiges Lustspiel in Prosa mit musikalischem Zwischenspiel, von Molière, verfaßt 1673. Inhalt: Argan, ein Mann in den besten Jahren und körperlich durchaus gesund, bildet sich ein, krank zu sein, und wird in diesem Wahne durch seine Frau Beline und den Hausarzt Dr. Purgon noch bestärkt. Das ganze lieblose Streben der ersteren, die sich vortrefflich den Anschein zu geben weiß, als ob alle ihre Schritte der reinsten Liebe zu ihrem Gatten entsprängen, ist darauf gerichtet, denselben zu bewegen, daß er seine Tochter aus erster Ehe, Angelique, in ein Kloster

zum Unentschlüssigen[18] oder zum Zerstreuten[19] schicken. Jene müssen schon lustiger und scherzhafter sein, diese aber verdrießlicher und ernsthafter."

„Die Anfangssymphonie muß sich auf das ganze Stück beziehen; zugleich aber muß sie auch den Anfang desselben vorbereiten und folglich mit dem ersten Auftritte übereinkommen. Sie kann aus zwei oder drei Sätzen bestehen, so wie es der Komponist für gut findet. — Die Symphonien zwischen den Aufzügen aber, weil sie sich nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten sollen, werden am natürlichsten zwei Sätze haben können. Im ersten kann man mehr auf das Vorhergegangene, im zweiten aber mehr auf das Folgende sehen.

---

schicke und deren reiches Erbtheil seinen Kindern aus zweiter Ehe zuwende. Nach des Vaters Willen jedoch soll Angelique, die bereits früher im Stillen mit Cleante ein Liebesverhältniß angeknüpft hat, einen jungen Mediziner, mit Namen Thomas Diafoirus, heirathen, der, ein höchst beschränkter Mensch, zwar nur mit auswendig gelernten Redensarten sich einführt, aber durch Dr. Purgon auf's Wärmste empfohlen wird. Nach besten Kräften sucht Argan's biederer und vernünftiger Bruder Beralde Angelique gegen den eingebildeten Kranken in Schutz zu nehmen, jedoch erst durch eine von der Dienerin Toinette erdachte List gelingt es, den Kranken von den wahren Gesinnungen seiner Umgebung zu überzeugen. Auf Toinettens Rath stellt er sich nämlich todt und macht so die Erfahrung, daß seine Frau über den vermeintlichen Tod hoch erfreut nichts Eiligeres zu thun hat, als sich schnell in den Besitz des Geldschranks zu setzen, während die von ihm so hart behandelte Angelique aufrichtige Thränen des Schmerzes über den Hingang des Vaters weint. In Folge dieser Entdeckung hat Argan nichts mehr gegen Angelique's Verhältniß mit Cleante einzuwenden; selbst von der Forderung, daß Letzterer Medizin studire, damit er ihm bei seinen Krankheiten als Arzt zur Seite stehe, nimmt er Abstand, nachdem Beralde ihm den Rath gegeben, doch lieber sich selbst in die medizinische Facultät aufnehmen zu lassen. Unter feierlichem Pomp wird diese Aufnahme sodann in einem Nachspiel mit Musik und Tanz vollzogen. — Als Molière bei der dritten Aufführung dieses Stückes am 17. Februar 1673 selbst die Titelrolle spielte, und eben begann den Doctoreid zu schwören, brach er bei dem Worte juro (ich schwöre) zusammen und starb gleich darauf an den Folgen eines Blutsturzes.

18) L'Irrésolu, ein Lustspiel in Versen und fünf Aufzügen von Destouches, 1712 verfertigt. Inhalt: Der Hauptheld des Dramas Dorante, von seinem Vater in jeder Weise verwöhnt, ist in allen Dingen, wo es zu handeln gilt, unschlüssig. Ueberall sieht er nur unzählige Schwierigkeiten, die sich der Ausführung seiner Pläne entgegenstellen, und indem er immer hundert Gründe für und wider findet, kommt er zu keinem Entschlusse. Sein Vater Pyrante giebt sich alle Mühe, ihn zum Heirathen zu bewegen, allein der Sohn kann sich durchaus nicht entscheiden, indem er bald für die Ehe im Allgemeinen, bald für die Freiheit schwärmt. Als er endlich die Nothwendigkeit seiner Verheirathung einsieht, schwankt er wieder zwischen zwei Schwestern Celimene und Julie, deren jede ihm nach der augenblicklichen Stimmung als das Ideal seines Herzens erscheint. Ja, als der Ehecontract mit Julie schließlich unterzeichnet ist, scheint er diesen Schritt wieder zu bereuen, indem er jene noch heute bei den Franzosen im Volksmunde lebenden Worte ausruft: Ich hätte, glaub' ich, doch besser gethan, Celimene zu heirathen.

J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimène.

19) s. St. XXVIII. A. 5.

Doch ist solches nur allein nöthig, wenn die Affekten einander allzu sehr entgegen sind; sonst kann man auch wohl nur einen Satz machen, wenn er nur die gehörige Länge erhält, damit die Bedürfnisse der Vorstellung, als Lichtputzen, Umkleiden u. s. w. indeß besorget werden können. — Die Schlußsymphonie endlich muß mit dem Schlusse des Schauspiels auf das genaueste übereinstimmen, um die Begebenheit den Zuschauern desto nachdrücklicher zu machen. Was ist lächerlicher, als wenn der Held auf eine unglückliche Weise sein Leben verloren hat, und es folgt eine lustige und lebhafte Symphonie darauf? Und was ist abgeschmackter, als wenn sich die Komödie auf eine fröhliche Art endiget, und es folgt eine traurige und bewegliche Symphonie darauf?" — —

„Da übrigens die Musik zu den Schauspielen bloß allein aus Instrumenten bestehet, so ist eine Veränderung derselben sehr nöthig, damit die Zuhörer desto gewisser in der Aufmerksamkeit erhalten werden, die sie vielleicht ver-
112 lieren möchten, wenn sie immer einerlei Instrumente hören sollten. Es ist aber beinahe eine Nothwendigkeit, daß die Anfangssymphonie sehr stark und vollständig ist, und also desto nachdrücklicher ins Gehör falle. Die Veränderung der Instrumente muß also vornehmlich in den Zwischensymphonien erscheinen. Man muß aber wohl urtheilen, welche Instrumente sich am besten zur Sache schicken, und womit man dasjenige am gewissesten ausdrücken kann, was man ausdrücken soll. Es muß also auch hier eine vernünftige Wahl getroffen werden, wenn man seine Absicht geschickt und sicher erreichen will. Sonderlich aber ist es nicht allzu gut, wenn man in zwei auf einander folgenden Zwischensymphonien einerlei Veränderung der Instrumente anwendet. Es ist allemal besser und angenehmer, wenn man diesen Uebelstand vermeidet."

Dieses sind die wichtigsten Regeln, um auch hier die Tonkunst und Poesie in eine genauere Verbindung zu bringen.[20] Ich habe sie lieber mit den Worten eines Tonkünstlers, und zwar desjenigen vortragen wollen, der

---

20) Es braucht kaum darauf hingewiesen zu werden, daß Lessing's und Scheibe's Forderungen nicht entsprochen worden ist. Schütze a. a. O. S. 233 f. sagt: „Wie wenig ist dieser lehrreiche Wink, das Orchester zu verbessern, in der Folge auch in Hamburg benutzt! Wie wenig hat man Poesie und Musik in nähere Verbindung zu setzen gewußt oder gewollt! Wie oft unpassende Anglaisen vor Trauerspielen, Adagio's vor Lustspielen geigen lassen!" — Heute werden unsere klassischen Dramen auf größeren Theatern ohne jegliche Musik in Scene gesetzt, was so lange kein Nachtheil ist, als sich nicht für jedes Drama ein genialer Meister gefunden hat; denn es ist eine überaus schwierige, in manchen Fällen selbst unlösbare Aufgabe, für ein wahrhaft erschütterndes und die Seele ergreifendes Drama eine ebenbürtige Musik zu schreiben. Für die niedere Schauspielkunst herrscht aber noch allgemein die Sitte, die Lessing bekämpft, nämlich als Vorspiel und in den Pausen ein beliebiges Stück oder Sammelsurium ansprechender, leicht in's Gehör fallender Melodien zu verwenden.

sich die Ehre der Erfindung anmaßen kann, als mit meinen. Denn die Dichter und Kunstrichter bekommen nicht selten von den Musicis den Vorwurf, daß sie weit mehr von ihnen erwarten und verlangen, als die Kunst zu leisten im Stande sei. Die mehresten müssen es von ihren Kunstverwandten erst hören, daß die Sache zu bewerkstelligen ist, ehe sie die geringste Aufmerksamkeit darauf wenden.

Zwar die Regeln selbst waren leicht zu machen; sie lehren nur, was geschehen soll, ohne zu sagen, wie es geschehen kann. Der Ausdruck der Leidenschaften, auf welchen alles dabei ankömmt, ist noch einzig das Werk des Genies. Denn ob es schon Tonkünstler giebt und gegeben, die bis zur Bewunderung darin glücklich sind, so mangelt es doch unstreitig noch an einem Philosophen, der ihnen die Wege abgelernt und allgemeine Grundsätze aus ihren Beispielen hergeleitet hätte. Aber je häufiger diese Beispiele werden, je mehr sich die Materialien zu dieser Herleitung sammeln, desto eher können wir sie uns versprechen, und ich müßte mich sehr irren, wenn nicht ein großer Schritt dazu durch die Beeiferung der Tonkünstler in dergleichen dramatischen Symphonien geschehen könnte. In der Vokalmusik hilft der Text dem Ausdrucke allzusehr nach; der schwächste und schwankendste wird durch die Worte bestimmt und verstärkt; in der Instrumentalmusik hingegen fällt diese Hülfe weg, und sie sagt gar nichts, wenn sie das, was sie sagen will, nicht rechtschaffen sagt. Der Künstler wird also hier seine äußerste Stärke anwenden müssen; er wird unter den verschiedenen Folgen 113
von Tönen, die eine Empfindung ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen, die sie am deutlichsten ausdrücken; wir werden diese öfterer hören, wir werden sie mit einander öfterer vergleichen, und durch die Bemerkung dessen, was sie beständig gemein haben, hinter das Geheimniß des Ausdrucks kommen.

Welchen Zuwachs unser Vergnügen im Theater dadurch erhalten würde, begreift jeder von selbst. Gleich vom Anfange der neuen Verwaltung unsers Theaters hat man sich daher nicht nur überhaupt bemüht, das Orchester in einen bessern Stand zu setzen, sondern es haben sich auch würdige Männer bereit finden lassen, die Hand an das Werk zu legen und Muster in dieser Art von Komposition zu machen, die über alle Erwartung ausgefallen sind. Schon zu Cronegks Olint und Sophronia[21] hatte Herr Hertel[22] eigne Symphonien verfertiget, und bei der zweiten Aufführung

21) s. St. I. A. 1.

22) **Johann Wilhelm Hertel**, Herzoglich Mecklenburg-Schwerin'scher Kapellmeister, wird von Löwen (Schriften 1765. Thl. II. S. 65) als „glücklicher Schüler" des berühmten Karl Heinrich Graun (aus Wahrenbrück in Sachsen, 1701—1759, desselben, den Friedrich der Große 1735 als Hoffänger und Componist nach Berlin berief) und als „Nebenbuhler" von J. A. Hasse (aus Bergedorf, 1699—1783), des bekannten Oberkapellmeisters am

der Semiramis wurden dergleichen von dem Herrn Agricola[23] in Berlin aufgeführt.

Siebenundzwanzigstes Stück.

Den 31. Juli 1767.

Ich will es versuchen, einen Begriff von der Musik des Herrn Agricola zu machen. Nicht zwar nach ihren Wirkungen; — denn je lebhafter und feiner ein sinnliches Vergnügen ist, desto weniger läßt es sich mit Worten beschreiben; man kann nicht wohl anders, als in allgemeine Lobsprüche, in unbestimmte Ausrufungen, in kreischende Bewunderung damit verfallen, und diese sind eben so ununterrichtend für den Liebhaber, als ekelhaft für den Virtuosen, den man zu ehren vermeinet; — sondern bloß nach den Absichten, die ihr Meister dabei gehabt und nach den Mitteln überhaupt, deren er sich zu Erreichung derselben bedienen wollen.

Die Anfangssymphonie bestehet aus drei Sätzen.[1] Der erste Satz ist ein Largo,[2] nebst den Violinen mit Hoboen[3] und Flöten; der Grundbaß[4]

Dresdener Theater bezeichnet. Er hat unter anderem auch Löwen's „Sterbenden Heiland" componirt und in dieser Cantate nach des Verfassers Urtheil „Alles geleistet, was Andacht und Begeisterung dem feurigsten Componisten nur immer einflößen kann."

23) **Johann Friedrich Agricola**, geboren 1720 zu Dobitschen bei Altenburg, studirte die Rechte in Leipzig, wo er bei Johann Sebastian Bach, dem tiefsinnigsten deutschen Tondichter, Clavier= und Compositionsunterricht genoß. Im Jahre 1741 ging er nach Berlin und wurde dort 1759 von Friedrich dem Großen zum Hofkomponisten und nach Graun's Tode zum Dirigenten der Oper ernannt. Er schrieb Opern und Oratorien, die jetzt wohl sämmtlich veraltet sind, während seine theoretischen Werke noch heute Werth haben sollen. Er starb 1774 zu Berlin.

1) Unsere heutigen Symphonien bestehen meistens aus vier Sätzen, und zwar in ähnlichem Fortschritt, wie die von Lessing beschriebene „Anfangssymphonie". Sie beginnen mit einem lebhaften, bewegten Satze, dem bisweilen eine pathetische Introduction vorangeht. Dann folgt ein getragener, gesangreicher Satz, dann ein Menuett oder Scherzo, und das Finale ist meist feurig und ungestüm, zuweilen ein sogenanntes Rondo. Während also die „Anfangssymphonie" mit unserer heutigen Symphonie die Mehrtheiligkeit der Form gemein hat, ist sie nach Zweck und Bedeutung lediglich unserer Ouvertüre gleichzustellen. Doch weicht sie in der Form auch von letzterer in so fern ab, als diese, ein einzelner in sich zusammenhängender Satz, auch in sich selbst abschließt, und keineswegs gerade auf die erste Scene der Oper oder des Schauspiels hinüberleitet.

2) Largo (ital. = breit) bezeichnet ein langsames Tempo.

3) Hoboe (deutsche Form für das französische Hautbois, ital. Oboa) ist, wie der Name sagt, ein Holzblasinstrument, von großem Tonumfang, das gewöhnlich c in der eingestrichenen bis höchstens e in der dreigestrichenen Octave umfaßt.

4) Grundbaß, Baßgeige, das größte und tiefste Geigeninstrument, ist in Quarten gestimmt, also abweichend von allen übrigen Streichinstrumenten. Er umfaßt die

ist durch Fagotte[5] verstärkt. Sein Ausdruck ist ernsthaft, manchmal gar wild und stürmisch; der Zuhörer soll vermuthen, daß er ein Schauspiel ungefähr dieses Inhalts zu erwarten habe. Doch nicht dieses Inhalts allein; 114
Zärtlichkeit, Reue, Gewissensangst, Unterwerfung nehmen ihr Theil daran; und der zweite Satz, ein Andante[6] mit gedämpften Violinen und concertirenden[7] Fagotten, beschäftiget sich also mit dunkeln und mitleidigen Klagen. In dem dritten Satze vermischen sich die beweglichen Tonwendungen mit stolzen; denn die Bühne eröffnet sich mit mehr als gewöhnlicher Pracht; Semiramis nahet sich dem Ende ihrer Herrlichkeit; wie diese Herrlichkeit das Auge spüren muß, soll sie auch das Ohr vernehmen. Der Charakter ist Allegretto,[8] und die Instrumente sind wie in dem ersten, außer daß die Hoboen, Flöten und Fagotte mit einander einige besondere kleinere Sätze haben.

Die Musik zwischen den Akten hat durchgängig nur einen einzigen Satz, dessen Ausdruck sich auf das Vorhergehende beziehet. Einen zweiten, der sich auf das Folgende bezöge, scheinet Herr Agricola also nicht zu billigen. Ich würde hierin sehr seines Geschmacks sein. Denn die Musik soll dem Dichter nichts verderben; der tragische Dichter liebt das Unerwartete, das Ueberraschende mehr als ein anderer; er läßt seinen Gang nicht gern voraus verrathen, und die Musik würde ihn verrathen, wenn sie die folgende Leidenschaft angeben wollte. Mit der Anfangssymphonie ist es ein anders; sie kann auf nichts Vorhergehendes gehen, und doch muß auch sie nur den allgemeinen Ton des Stücks angeben, und nicht stärker, nicht bestimmter, als ihn ungefähr der Titel angiebt. Man darf dem Zuhörer wohl das Ziel zeigen, wohin man ihn führen will, aber die verschiedenen Wege, auf welchen er dahin gelangen soll, müssen ihm gänzlich verborgen bleiben. Dieser Grund wider einen zweiten Satz zwischen den Akten ist aus dem Vortheile des Dichters hergenommen, und er wird durch einen andern, der sich aus den Schranken der Musik ergiebt, bestärkt. Denn gesetzt, daß die Leidenschaften, welche in zwei auf einander folgenden Akten herrschen, einander ganz

---

tiefsten Stimmen bis g in der kleinen Octave. Hier haben die Violinen, Hoboen und Flöten die Melodie, der Baß natürlich die Begleitung; und wenn es heißt, daß er durch Fagotte verstärkt werde, so führen diese die Begleitung in Quinten und Octaven mit.

5) Fagotte (ital. fagotto) ursprünglich ein „Reisbündel", bezeichnet dann ein Blasinstrument aus Holz mit Rohrmundstück, wahrscheinlich wohl deshalb, weil dasselbe sich in mehrere Theile zerlegen und wie ein Reisbündel sich zusammenlegen läßt. Es umfaßt die Baßnoten b in der großen Octave bis es' in der eingestrichenen Octave.

6) Andante (ital. = gehend) langsames, getragenes Tempo.

7) concertirend (ital.) mit einfallend, an den Hauptmotiven abwechselnd sich betheiligend, im Vortrage gleichsam wetteifernd.

8) Allegretto (ital. Verkleinerungsform von allegro = rasch, lebhaft) ein etwas schnelles, munteres Tempo.

entgegen wären, so würden nothwendig auch die beiden Sätze von eben so widriger Beschaffenheit sein müssen. Nun begreife ich sehr wohl, wie uns der Dichter aus einer jeden Leidenschaft zu der ihr entgegenstehenden, zu ihrem völligen Widerspiele, ohne unangenehme Gewaltsamkeit bringen kann; er thut es nach und nach, gemach und gemach; er steiget die ganze Leiter von Sprosse zu Sprosse, entweder hinauf oder hinab, ohne irgendwo den geringsten Sprung zu thun. Aber kann dieses auch der Musikus? Es sei,
115 daß er es in Einem Stücke von der erforderlichen Länge eben so wohl thun könne; aber in zwei besondern, von einander gänzlich abgesetzten Stücken muß der Sprung, z. E. aus dem Ruhigen in das Stürmische, aus dem Zärtlichen in das Grausame, nothwendig sehr merklich sein und alle das Beleidigende haben, was in der Natur jeder plötzliche Uebergang aus einem Aeußersten in das andere, aus der Finsterniß in das Licht, aus der Kälte in die Hitze zu haben pflegt. Jetzt zerschmelzen wir in Wehmuth, und auf einmal sollen wir rasen. Wie? warum? wider wen? wider eben den, für den unsere Seele ganz mitleidiges Gefühl war? oder wider einen andern? Alles das kann die Musik nicht bestimmen; sie läßt uns in Ungewißheit und Verwirrung; wir empfinden, ohne eine richtige Folge unserer Empfindungen wahrzunehmen; wir empfinden wie im Traume; und alle diese unordentliche Empfindungen sind mehr abmattend als ergötzend. Die Poesie hingegen läßt uns den Faden unserer Empfindungen nie verlieren; hier wissen wir nicht allein, was wir empfinden sollen, sondern auch, warum wir es empfinden sollen, und nur dieses Warum macht die plötzlichsten Uebergänge nicht allein erträglich, sondern auch angenehm. In der That ist diese Motivirung der plötzlichen Uebergänge einer der größten Vortheile, den die Musik aus der Vereinigung mit der Poesie ziehet, ja vielleicht der allergrößte. Denn es ist bei weitem nicht so nothwendig, die allgemeinen unbestimmten Empfindungen der Musik, z. E. der Freude, durch Worte auf einen gewissen, einzeln Gegenstand der Freude einzuschränken, weil auch jene dunkeln, schwanken Empfindungen noch immer sehr angenehm sind, als nothwendig es ist, abstechende widersprechende Empfindungen durch deutliche Begriffe, die nur Worte gewähren können, zu verbinden, um sie durch diese Verbindung in ein Ganzes zu verweben, in welchem man nicht allein Mannichfaltiges, sondern auch Uebereinstimmung des Mannichfaltigen bemerke. Nun aber würde bei dem doppelten Satze zwischen den Akten eines Schauspiels diese Verbindung erst hinten nach kommen; wir würden es erst hinten nach erfahren, warum wir aus einer Leidenschaft in eine ganz entgegen gesetzte überspringen müssen: und das ist für die Musik so gut, als erführen wir es gar nicht. Der Sprung hat einmal seine üble Wirkung gethan, und er hat uns darum nicht weniger beleidiget, weil wir nun einsehen, daß er uns nicht hätte beleidigen sollen. Man glaube aber nicht, daß sonach überhaupt

alle Symphonien verwerflich sein müßten, weil alle aus mehrern Sätzen bestehen, die von einander unterschieden sind, und deren jeder etwas anders 116
ausdrückt, als der andere. Sie drücken etwas anders aus, aber nicht etwas verschiednes; oder vielmehr, sie drücken das nehmliche, und nur auf eine andere Art aus. Eine Symphonie, die in ihren verschiednen Sätzen verschiedne, sich widersprechende Leidenschaften ausdrückt, ist ein musikalisches Ungeheuer; in Einer Symphonie muß nur Eine Leidenschaft herrschen, und jeder besondere Satz muß eben dieselbe Leidenschaft, bloß mit verschiednen Abänderungen, es sei nun nach den Graden ihrer Stärke und Lebhaftigkeit, oder nach den mancherlei Vermischungen mit andern verwandten Leidenschaften ertönen lassen und in uns zu erwecken suchen. Die Anfangssymphonie war vollkommen von dieser Beschaffenheit; das Ungestüme des ersten Satzes zerfließt in das Klagende des zweiten, welches sich in dem dritten zu einer Art von feierlichen Würde erhebet. Ein Tonkünstler, der sich in seinen Symphonien mehr erlaubt, der mit jedem Satze den Affekt abbricht, um mit dem folgenden einen neuen ganz verschiednen Affekt anzuheben, und auch diesen fahren läßt, um sich in einen dritten eben so verschiednen zu werfen, kann viel Kunst ohne Nutzen verschwendet haben, kann überraschen, kann betäuben, kann kitzeln, nur rühren kann er nicht. Wer mit unserm Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muß eben sowohl Zusammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Theile ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindruckes fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann.

Der Satz nach dem ersten Akte sucht also lediglich die Besorgnisse der Semiramis zu unterhalten, denen der Dichter diesen Akt gewidmet hat; Besorgnisse, die noch mit einiger Hoffnung vermischt sind; ein Andante mesto,[9] bloß mit gedämpften Violinen und Bratsche.[10]

In dem zweiten Akte spielt Assur eine zu wichtige Rolle, als daß er nicht den Ausdruck der darauf folgenden Musik bestimmen sollte. Ein Allegro assai[11] aus dem G dur mit Waldhörnern, durch Flöten und Hoboen, auch

9) Andante mesto (mesto, ital. = traurig, betrübt) ein langsames, ernstes, ja gedrücktes Tempo.

10) Bratsche (deutsche Form vom ital. viola da braccio, wörtlich = Armgeige, weil man sie mit dem Arm hält, im Gegensatze zur viola da gamba, die wie unser Violoncello zwischen den Knieen gehalten wird) steht eine Octave höher als das Violoncell, ist in Quinten gestimmt und umfaßt c in der kleinen Octave bis c in der zweigestrichenen Octave.

11) Allegro assai (ital. assai = viel, sehr) ein sehr schnelles, sehr lebhaftes Tempo.

den Grundbaß mitspielende Fagotte verstärkt, drückt den durch Zweifel und Furcht unterbrochenen, aber immer noch sich wieder erholenden Stolz dieses treulosen und herrschsüchtigen Ministers aus.

117 In dem dritten Akte erscheint das Gespenst. Ich habe, bei Gelegenheit der ersten Vorstellung, bereits angemerkt,[12] wie wenig Eindruck Voltaire diese Erscheinung auf die Anwesenden machen läßt. Aber der Tonkünstler hat sich, wie billig, daran nicht gekehrt; er holt es nach, was der Dichter unterlassen hat, und ein Allegro aus dem Emoll mit der nehmlichen Instrumentenbesetzung des vorhergehenden, nur daß E=Hörner mit G=Hörnern[13] verschiedentlich abwechseln, schildert kein stummes und träges Erstaunen, sondern die wahre wilde Bestürzung, welche eine dergleichen Erscheinung unter dem Volke verursachen muß.

Die Beängstigung der Semiramis im vierten Aufzuge erweckt unser Mitleid; wir bedauern die Reuende, so schuldig wir auch die Verbrecherin wissen. Bedauern und Mitleid läßt also auch die Musik ertönen; in einem Larghetto[14] aus dem Amoll mit gedämpften Violinen und Bratsche und einer concertirenden Hoboe.

Endlich folget auch auf den fünften Akt nur ein einziger Satz, ein Adagio,[15] aus dem Edur, nächst den Violinen und der Bratsche mit Hörnern, mit verstärkenden Hoboen und Flöten und mit Fagotten, die mit dem Grundbasse gehen. Der Ausdruck ist den Personen des Trauerspiels angemessene und ins Erhabene gezogene Betrübniß, mit einiger Rücksicht, wie mich däucht, auf die vier letzten Zeilen, in welchen die Wahrheit ihre warnende Stimme gegen die Großen der Erde eben so würdig als mächtig erhebt.

Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heißt ihm zugestehen, daß er sie erreicht hat. Sein Werk soll kein Räthsel sein, dessen Deutung eben

---

12) s. S. 68.

13) Das Horn, Waldhorn, ist das dankbarste und vollständigste aller Blasinstrumente und daher in vollem Orchester am wichtigsten. Sein Ton ist sanft und nähert sich dem Klange der menschlichen Singstimme. Je nachdem man das Instrument stark oder schwach anbläst und die in der Hornröhre schwingende Luftsäule größer oder kleiner macht, erzeugt man die verschiedenen Töne. Das Horn, ursprünglich in c gestimmt (d. h. das Horn giebt gleichfalls c an, wenn die Geige c spielt), behält diesen Ton selten, da die hohen C=Hörner für die Melodie zu grell, die tiefen C=Hörner für die Begleitung zu bedeutend sind. Man verändert daher meist den Grundton des Instrumentes durch Einsetzstücke, sogenannte Krummbogen, welche unmittelbar unter das Mundstück eingesetzt werden. So erhält man u. a. G=(und E=)Hörner, d. h. Hörner, auf welchen c, das die Geige angiebt, wie G (E) klingt, indem alle Stimmen eine Quinte (große Terz) höher liegen.

14) Larghetto (ital. Verkleinerungsform von largo, vergl. A. 2) ein etwas langsames Tempo.

15) Adagio (ital.), ein mäßig langsames Tempo, das die Mitte hält zwischen Larghetto (A. 14) und Andante (A. 6).

so mühsam als schwankend ist. Was ein gesundes Ohr am geschwindesten in ihm vernimmt, das und nichts anders hat er sagen wollen; sein Lob wächst mit jeder Verständlichkeit; je leichter, je allgemeiner diese, desto verdienter jenes. — Es ist kein Ruhm für mich, daß ich recht gehört habe; aber für den Herrn Agricola ist es ein so viel größerer, daß in dieser seine Composition niemand etwas anders gehört hat als ich.

Achtundzwanzigstes Stück.

Den 4. August 1767.

Den dreiunddreißigsten Abend (Freitags den 12. Juni) ward die 118
Nanine[1] wiederholt, und den Beschluß machte Der Bauer mit der Erbschaft,[2] aus dem Französischen des Marivaux.

Dieses kleine Stück ist hier Waare für den Platz und macht daher allezeit viel Vergnügen. Jürge kömmt aus der Stadt zurück, wo er einen reichen Bruder begraben lassen, von dem er hunderttausend Mark geerbt. Glück ändert Stand und Sitten; nun will er leben, wie vornehme Leute leben, erhebt seine Lise zur Madame, findet geschwind für seinen Hans und für seine Grete eine ansehnliche Partie; alles ist richtig, aber der hinkende Bote kömmt nach. Der Makler, bei dem die hunderttausend Mark gestanden, hat Banquerot gemacht, Jürge ist wieder nichts wie Jürge, Hans bekömmt den Korb, Grete bleibt sitzen, und der Schluß würde traurig genug sein, wenn das Glück mehr nehmen könnte, als es gegeben hat; gesund und vergnügt waren sie, gesund und vergnügt bleiben sie.

Diese Fabel hätte jeder erfinden können, aber wenige würden sie so unterhaltend zu machen gewußt haben als Marivaux. Die drolligste Laune, der schnurrigste Witz, die schalkischste Satire, lassen uns vor Lachen kaum zu uns selbst kommen, und die naive Bauernsprache giebt allem eine ganz eigene Würze. Die Uebersetzung ist von Kriegern,[3] der das französische

---

1) vergl. St. XXI. A. 3.

2) L'Héritier de Village, ein Lustspiel in Prosa und einem Acte, aus dem Jahre 1725. Der oben von Lessing nach der Uebersetzung mitgetheilte Inhalt entspricht durchweg dem des Originals, natürlich mit Aenderung der französischen Namen in deutsche: dem „Jürge“ entspricht bei Marivaux Blaise, der Lise Claudine, dem Hans Colin, der Grete Colette, dem Valentin der Arlequin.

3) **Johann Christian Krüger** (nicht Krieger, wie Lessing schreibt), geb. zu Berlin 1722, mußte aus Mangel an Geldmitteln seine theologischen Studien aufgeben und trat deshalb in die Schönemann'sche Schauspielergesellschaft, starb aber bereits 1750 zu Hamburg. Er hat sich sowohl durch eigene dramatische Werke (z. B. die Geistlichen auf dem Lande, die Candidaten, Herzog Michel, über diese s. St. LXXXIII. A. 9 ff.), sowie durch seine „Samm-

Patois in den hiesigen platten Dialekt meisterhaft zu übertragen gewußt hat.[4] Es ist nur Schade, daß verschiedene Stellen höchst fehlerhaft und verstümmelt abgedruckt worden. Einige müßten nothwendig in der Vorstellung berichtiget und ergänzt werden. Z. E. folgende, gleich in der ersten Scene.

Jürge. He, he, he! Giv mie doch fief Schillink kleen Geld, ik hev niks as Gullen un Dahlers.

Lise. He, he, he! Segge doch, hest du Schrullen med dienen fief Schillink kleen Geld? wat wist du damed maaken?

Jürge. He, he, he, he! Giv mie fief Schillink kleen Geld, seg ik die.

Lise. Woto denn, Hans Narr?

119 Jürge. För düssen Jungen, de mie mienen Bündel op dee Reise hed in unse Dörp dragen hed, un ik bün ganß licht un sacht hergahn.

Lise. Büst du to Foote hergahn?

---

lung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivaux", zwei Theile, Hannover 1747—1749, bekannt gemacht. „Der Bauer mit der Erbschaft" ist das sechste Stück des ersten Theiles.

4) Das Patois (altfranz. patrois, von dem mittellat. patriensis) bezeichnet bei den Franzosen jede nicht schriftgemäße Mundart, sei es einer Provinz oder bestimmter Stände, besonders die der Bauern. Deshalb hat Krüger mit Recht bei der Uebertragung den niederdeutschen (genauer den niedersächsischen) Dialekt Hamburgs gewählt, der in so fern dem Patois entspricht, als er damals schon nicht mehr als Literatursprache existirte. Als Probe des Patois möge ausnahmsweise die ganze oben mitgetheilte Stelle der Uebersetzung im Originale hier Platz finden, welche Lessing ebenfalls zum größten Theile in einer Anmerkung beigefügt hat.

Blaise. Eh! eh! eh! baille-moi cinq sols de monnoye, je n'ons que de grosses pièces.

Claudine (le contrefaisant). Eh! eh! eh! di donc, Nicaise, avec tes cinq sols de monnoye', qu'est-ce que t'en veux faire?

Blaise. Eh! eh! eh! baille-moi cinq sols de monnoye, te dis-je.

Claudine. Pourquoi donc, Nicodème?

Blaise. Pour ce garçon qui apporte mon paquet depis la voiture jusqu'à cheux nous, pendant que je marchois tout bellement et à mon aise.

Claudine. T'es venu dans la voiture?

Blaise. Oui, parce que cela est plus commode.

Claudine. T'a baillé un écu?

Blaise. Oh bian noblement. Combien faut-il? ai-je fait. Un écu, ce m'a-t-on fait. Tenez, le vela, prennez. Tout comme ça.

Claudine. Et tu dépenses cinq sols en porteurs de paquets.

Blaise. Oui, par manière de récréation.

Arlequin. Est-ce pour moi les cinq sols, Monsieur Blaise?

Blaise. Oui, mon ami!

Arlequin. Cinq sols! un héritier, cinq sols! un homme de votre étoffe! et où est la grandeur d'âme?

Blaise. Oh! qu'à ça ne tienne, il n'y a qu'à dire. Allons, femme, boute un sol de plus, comme s'il en pleuvait.

Jürge. Ja. Wiel't veel cummoder is.

Lise. Da heest du een Maark.

Jürge. Dat is doch noch resnabel. Wo veel maakt't? So veel is dat. Een Maark hed se mie dahn: da, da is't. Nehmt't hen; so is't richdig.

Lise. Und du verdeihst fief Schillink an een Jungen, de die dat Pak dragen hed?

Jürge. Ja! ik met ehm doch en Drankgeld geven.

Valentin. Sollen die fünf Schilling für mich, Herr Jürge?

Jürge. Ja, mien Fründ!

Valentin. Fünf Schilling? ein reicher Erbe! fünf Schillinge? ein Mann von ihrem Stande! Und wo bleibt die Hoheit der Seele?

Jürge. O! et kumt mie even darop nich an, jy dörft't man seggen. Maake Fro, smiet ehm noch een Schillink hen; bi uns regnet man so.

Wie ist das? Jürge ist zu Fuß gegangen, weil es kommoder ist? Er fodert fünf Schillinge, und seine Frau giebt ihm ein Mark, die ihm fünf Schillinge nicht geben wollte? Die Frau soll dem Jungen noch einen Schilling hinschmeißen? warum thut er es nicht selbst? Von dem Marke blieb ihm ja noch übrig. Ohne das Französische wird man sich schwerlich aus dem Hanse finden. Jürge war nicht zu Fuße gekommen, sondern mit der Kutsche, und darauf geht sein „Wiel't veel cummoder is." Aber die Kutsche ging vielleicht bei seinem Dorfe nur vorbei, und von da, wo er abstieg, ließ er sich bis zu seinem Hause das Bündel nachtragen. Dafür giebt er dem Jungen die fünf Schillinge; das Mark giebt ihm nicht die Frau, sondern das hat er für die Kutsche bezahlen müssen, und er erzählt ihr nur, wie geschwind er mit dem Kutscher darüber fertig geworden.

Den vierunddreißigsten Abend (Montags den 29. Juni) ward Der Zerstreute[5] des Regnard aufgeführt.

---

5) Le Distrait, ein Lustspiel in Versen und fünf Acten, zum ersten Male aufgeführt am 2. December 1697, hat folgenden Inhalt: Leander, ein rechtschaffener, sittenstrenger Mann von edler Gesinnung, der bei Hofe gern gesehen ist, hat den Fehler, daß er stets in Gedanken versunken, meist nicht weiß, was er sagt und thut, die Personen mit einander verwechselt und so unausgesetzt zu Aergerniß Veranlassung giebt. Er liebt Clarisse, die Nichte Valer's, die seine Neigung erwidert, ist jedoch durch den Wunsch eines hochbetagten Erbonkels genöthigt, gegenüber den Absichten der Madame Grognac (grognard franz. = Brummbär, Murrkopf), einer mürrischen, herrschsüchtigen Alten, die ihn gern zum Schwiegersohne haben möchte, sich entgegenkommend zu zeigen. Diese bildet sich, namentlich seitdem er bei ihr im Hause Wohnung genommen hat, ein, daß er ihre Tochter liebe, und glaubt mit Leichtigkeit Isabelle, so heißt dieselbe, zur Erwiderung der vermeintlichen Neigung zu zwingen. Allein die Tochter, keineswegs so folgsam, naiv und unbefangen, als die Mutter wähnt, will nur Clarissens Bruder, dem Chevalier, ihr Herz schenken, einem flatterhaften jungen Menschen, der immer tanzt, gestikulirt und — Verse macht. Madame Grognac mag jedoch von demselben durchaus nichts wissen, ja verbietet

Ich glaube schwerlich, daß unsere Großväter den deutschen Titel dieses Stücks verstanden hätten. Noch Schlegel übersetzte Distrait durch Träumer.[6] Zerstreut sein, ein Zerstreuter, ist lediglich nach der Analogie des Französischen gemacht. Wir wollen nicht untersuchen, wer das Recht hatte, diese Worte zu machen, sondern wir wollen sie brauchen, nachdem sie einmal gemacht sind. Man versteht sie nunmehr, und das ist genug.

Regnard brachte seinen Zerstreuten im Jahre 1697 auf's Theater, und er fand nicht den geringsten Beifall. Aber vierunddreißig Jahr darauf, als ihn die Komödianten wieder vorsuchten, fand er einen so viel größern. Welches Publikum hatte nun Recht? Vielleicht hatten sie beide nicht Unrecht. Jenes strenge Publikum verwarf das Stück als eine gute förmliche Komödie, wofür es der Dichter ohne Zweifel ausgab. Dieses geneigtere nahm es für nichts mehr auf, als es ist, für eine Farce, für ein Possenspiel, das zu lachen machen soll; man lachte und war dankbar. Jenes Publikum dachte:

— — — „Es genügt nicht,
Wenn der Hörer den Mund zum Lachen zu öffnen gereizt wird",

und dieses:

— — — „und doch auch darin zeigt einige Kunst sich".[7]

---

ihm, ohne ihn auch nur zu kennen, je ihr Haus zu betreten. Gleichwohl weiß sich der Chevalier unter dem Vorgeben, daß er Lehrer der italienischen Sprache sei, Zutritt zu Isabelle zu verschaffen und sie in allen Tonarten der Zärtlichkeit Io amo conjugiren zu lehren. Ja er treibt sein muthwilliges Spiel so weit, daß er Madame Grognac gegen ihren Willen nöthigt, einen Rundtanz mit ihm aufzuführen, von dem sie ganz erschöpft wird. So stehen die Angelegenheiten, als Leander durch einen groben Fehler, den er in seiner Zerstreuung sich zu Schulden kommen läßt, Alles auf's Spiel setzt. Er fordert Clarisse auf, einen Brief, den dieselbe abzusenden hat, in seinem Zimmer zu schreiben, ohne daran zu denken, daß er dasselbe kurz vorher Isabellen als Zufluchtsort vor der keifenden Mutter eingeräumt hat. Den Aerger, den Clarisse, die den wahren Grund von Isabellens Aufenthalt in Leander's Zimmer nicht kennt, über letzteren empfindet, sucht ihr Bruder in der Weise zu nutzen, daß er ihr den Rath giebt, in ein Kloster zu gehen, damit er so in den Besitz des ganzen von Valer zu erwartenden Vermögens trete. Allein dieser Versuch ist ebenso vergeblich wie ein zweiter, den er unternimmt, Leander in seiner Neigung zu Clarisse durch die Vorstellung des geringen Vermögens wankend zu machen, welches Clarisse ihm in die Ehe mitbringe. Unterdessen hat Leander versucht, sein Versehen durch ein Briefchen wieder gut zu machen. In seiner Zerstreuung richtet er dasselbe jedoch an Isabelle, und Clarisse, die davon Kunde erhält, ist ganz außer sich. Bei einer persönlichen Zusammenkunft wirft sie ihm seine vermeinte Treulosigkeit vor, gewährt ihm aber, über die wirkliche Absicht Leander's aufgeklärt, ihre Verzeihung. So erhält dieser schließlich ihre Hand, und auch Madame Grognac hat nichts dagegen einzuwenden, daß ihre Tochter den Chevalier heirathet.

6) Joh. El. Schlegel, Demokrit, ein Todtengespräch zwischen Demokrit, Aristophanes und Regnard, Werke Bd. III. S. 188: Aristophanes: „Ei! ich kenne ihn (d. h. Regnard); ist es nicht Regnard, dessen Buchführer versichert, daß seine Werke sehr nahe an des Molière's seine kämen? Molière hat mir seinen „Spieler" und seinen „Träumer" gelobt."

7) übersetzt v. d. H. aus den Satiren des Horaz I, 10. V. 7 und 8.

Außer der Versification, die noch dazu sehr fehlerhaft und nachläßig ist, kann dem Regnard dieses Lustspiel nicht viel Mühe gemacht haben. Den Charakter seiner Hauptperson fand er bei dem La Bruyere[8] völlig entworfen. Er hatte nichts zu thun, als die vornehmsten Züge theils in Handlung zu bringen, theils erzählen zu lassen. Was er von dem Seinigen hinzufügte, will nicht viel sagen.[9]

Wider dieses Urtheil ist nichts einzuwenden, aber wider eine andere Kritik,[10] die den Dichter auf der Seite der Moralität fassen will, desto 121
mehr. Ein Zerstreuter soll kein Vorwurf für die Komödie sein. Warum nicht? Zerstreut sein, sagt man, sei eine Krankheit, ein Unglück und kein Laster. Ein Zerstreuter verdiene eben so wenig ausgelacht zu werden, als einer der Kopfschmerzen hat. Die Komödie müsse sich nur mit Fehlern abgeben, die sich verbessern lassen. Wer aber von Natur zerstreut sei, der lasse sich durch Spöttereien eben so wenig bessern als ein Hinkender.

---

8) **Jean de la Bruyère** (gebürtig aus der Umgebung der kleinen Stadt Dourdain in der Normandie, 1644(?)—1696) hat seine sorgenfreie Stellung als Lehrer des Herzogs von Burgund benutzt, um in behaglicher Muße die Sitten seiner Umgebung zu studiren. Das Ergebniß dieser Beobachtungen legte er nieder in seinem berühmten Werke: Les Charactères de Théophraste avec les Charactères ou les Moeurs de ce Siècle, das 1687 erschien und im Wesentlichen eine Nachahmung der Charaktere des griechischen Philosophen Theophrast (geb. auf Lesbos um 370, Schüler des Plato und Aristoteles) ist. Im elften Capitel, überschrieben De l'Homme, schildert La Bruyère einen gewissen Menalque und erzählt eine Menge verkehrter Streiche, die derselbe in seiner Zerstreutheit begeht. So heirathet er des Morgens, hat es aber am Abend wieder vergessen und sucht seine Junggesellenwohnung wieder auf; er schreibt einen Brief und gießt statt des Sandes das Tintenfaß darüber, sendet Briefe mit falschen Adressen ab und ruft so die ergötzlichsten Scenen hervor; glaubt mit anderen Personen zu sprechen, als er vor sich hat, und redet seine Diener mit „Herr", einen Prinzen von Geblüt mit „Reverenz", einen Jesuiten mit „Königliche Hoheit", eine Magistratsperson mit „Fräulein" an. — Fast alle diese Züge sollen historisch und auf einen Herrn von Brancas, Ehrenritter bei Hofe, zurückzuführen sein. Regnard hat dieselben Züge in seinem „Zerstreuten" nach Bedürfniß genutzt.

9) Bis hierher giebt Lessing nur das wieder, was die Brüder Parfait in ihrer bereits erwähnten Histoire du Théâtre français, tom. XIV. p. 81 und 71 über das Stück und dessen Aufführung sagen.

10) Die Kritik, welche Lessing hier im Sinne hat, steht in den anonym erschienenen „Lettres d'un Français", tom. I. p. 881 und lautet wörtlich: „La comédie du Distrait ... Le fond, si je ne me trompe, est vicieux. Des gens raisonnables ne riront non plus d'un homme qui a le malheur d'être entraîné par des distractions involontaires, que d'un autre qui a celui d'être sujet à la migraine. La comédie ne doit jouer que les défauts qu'elle peut corriger. Les plaisanteries que l'on fera sur un boiteux, lui aideront aussitôt à marcher droit, que la pièce de Regnard corrigera un homme qui est né distrait." Jedoch ist diese Kritik ihrerseits nichts als eine weitere Ausführung des Urtheils, welches der Kunstrichter, Dichter und Literarhistoriker Abbé Pellegrin (1663—1747) im Mercure de France (juillet 1731 p. 1788 ff.), dessen Herausgeber er damals war, gefällt hatte.

Aber ist es denn wahr, daß die Zerstreuung ein Gebrechen der Seele ist, dem unsere besten Bemühungen nicht abhelfen können? Sollte sie wirklich mehr natürliche Verwahrlosung als üble Angewohnheit sein? Ich kann es nicht glauben. Sind wir nicht Meister unserer Aufmerksamkeit? Haben wir es nicht in unserer Gewalt, sie anzustrengen, sie abzuziehen, wie wir wollen? Und was ist die Zerstreuung anders als ein unrechter Gebrauch unserer Aufmerksamkeit? Der Zerstreute denkt und denkt nur das nicht, was er, seinen jetzigen sinnlichen Eindrücken zu Folge, denken sollte. Seine Seele ist nicht entschlummert, nicht betäubt, nicht außer Thätigkeit gesetzt; sie ist nur abwesend, sie ist nur anderwärts thätig. Aber so gut sie dort sein kann, so gut kann sie auch hier sein; es ist ihr natürlicher Beruf, bei den sinnlichen Veränderungen ihres Körpers gegenwärtig zu sein; es kostet Mühe, sie dieses Berufs zu entwöhnen, und es sollte unmöglich sein, ihr ihn wieder geläufig zu machen?

Doch es sei, die Zerstreuung sei unheilbar: wo steht es denn geschrieben, daß wir in der Komödie nur über moralische Fehler, nur über verbesserliche Untugenden lachen sollen? Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität ist lächerlich. Aber lachen und verlachen ist sehr weit auseinander. Wir können über einen Menschen lachen, bei Gelegenheit seiner lachen, ohne ihn im geringsten zu verlachen. So unstreitig, so bekannt dieser Unterschied ist, so sind doch alle Chicanen, welche noch neuerlich Rousseau gegen den Nutzen der Komödie gemacht hat,[11] nur daher entstanden, weil er ihn nicht gehörig in Erwägung gezogen. Moliere, sagt er z. E., macht uns über den Misanthropen zu lachen, und doch ist der Misanthrop der ehrliche Mann des Stücks; Moliere beweiset sich also als einen Feind der Tugend, indem er den Tugendhaften verächtlich macht. Nicht doch; der Misanthrop wird nicht verächtlich, er bleibt, wer er ist, und das Lachen,
122 welches aus den Situationen entspringt, in die ihn der Dichter setzt, benimmt ihm von unserer Hochachtung nicht das geringste. Der Zerstreute gleichfalls; wir lachen über ihn, aber verachten wir ihn darum? Wir schätzen seine übrige guten Eigenschaften, wie wir sie schätzen sollen, ja ohne sie würden

---

11) Im Jahre 1755 hatte Voltaire in Ferney ein Theater aufgeschlagen und wollte auch in Genf ein solches errichtet wissen. Der berühmte Mathematiker und Philosoph Jean D'Alembert (aus Paris, 1717—1783) gab in Folge dessen (in der Encyclopädie unter Genève) diesem Wunsche Ausdruck. Dagegen erhob sich 1758 **J. J. Rousseau** in einem ausführlichen Schreiben an d'Alembert, in welchem er das Theater nur für die an sich schon verdorbenen großen Staaten als nothwendiges Uebel gelten lassen will, für kleinere es aber verwirft, da es nur die Liebe zur Arbeit vernichte, die Verschwendung steigere und die Sitten verwildere. Mit Recht weist Lessing diese Gründe zurück, da sie, wie Hettner (Geschichte der französischen Literatur [3] S. 482) treffend sagt, nur gegen einzelne Werke sich wenden und damit die ganze Kunstart vernichtet zu haben glauben.

wir nicht einmal über seine Zerstreuung lachen können. Man gebe diese Zerstreuung einem boshaften, nichtswürdigen Manne und sehe, ob sie noch lächerlich sein wird? Widrig, ekel, häßlich wird sie sein, nicht lächerlich.

Neunundzwanzigstes Stück.

Den 7. August 1767.

Die Komödie will durch Lachen bessern, aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerliche Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Uebung unserer Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken. Zugegeben, daß der Geizige des Moliere nie einen Geizigen, der Spieler des Regnard nie einen Spieler gebessert habe; eingeräumet, daß das Lachen diese Thoren gar nicht bessern könne: desto schlimmer für sie, aber nicht für die Komödie. Ihr ist genug, wenn sie keine verzweifelte Krankheiten heilen kann, die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freigebigen ist der Geizige lehrreich; auch dem, der gar nicht spielt, ist der Spieler unterrichtend; die Thorheiten, die sie nicht haben, haben andere, mit welchen sie leben müssen; es ist ersprießlich, diejenigen zu kennen, mit welchen man in Collision kommen kann; ersprießlich, sich wider alle Eindrücke des Beispiels zu verwahren. Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arzenei, und die ganze Moral hat kein kräftigeres, wirksameres als das Lächerliche. —

Das Räthsel oder, Was den Damen am meisten gefällt,[1] ein Lustspiel in einem Aufzuge von Herr Löwen, machte diesen Abend den Beschluß.

---

1) Das Räthsel oder Was dem Frauenzimmer am meisten gefällt, Lustspiel in einem Aufzuge, mit einer musikalischen Belustigung, abgedruckt in Löwen's Schriften IV. Thl. (1766) S. 339—367. Inhalt: Ritter Robert, der nur von Prinzessinnen und Feen träumt, hat eine Bauernfrau als eine solche angesehen und umarmt, ist aber dafür als Ehrenschänder angeklagt und von der Königin verurtheilt, hingerichtet zu werden, wenn er nicht das ihm aufgegebene Räthsel: „Was lieben die Frauen am meisten" löst. Er zieht mit seinem Waffenträger Pedrillo umher, um die Lösung zu erkunden. Doch vergebens! Schon steht der Tag der Entscheidung bevor, da findet er ein Bildniß im Walde, in das er sich verliebt, und nun sind ihm alle Gedanken erst recht entschwunden. Pedrillo ermahnt ihn, wird aber selbst kleinlaut, als seine böse Frau Magotine, die er verlassen hat, naht und ihn zu Rede stellt. Dem Ritter aber verspricht eine

123 Wenn Marmontel und Voltaire nicht Erzählungen und Märchen geschrieben hätten,[2] so würde das französische Theater eine Menge Neuigkeiten haben entbehren müssen. Am meisten hat sich die komische Oper aus diesen Quellen bereichert. Des letztern Ce qui plait aux Dames[3] gab den Stoff zu einem mit Arien untermengten Lustspiele von vier Aufzügen, welches unter dem Titel La Fée Urgele[4] von den italienischen Komödianten zu Paris im December 1765 aufgeführt ward. Herr Löwen scheinet nicht sowohl dieses Stück als die Erzählung des Voltaire selbst vor Augen gehabt zu haben. Wenn man bei Beurtheilung einer Bildsäule mit auf den Marmorblock zu sehen hat, aus welchem sie gemacht worden, wenn die primitive Form dieses Blockes es zu entschuldigen vermag, daß dieses oder jenes Glied zu kurz, diese oder jene Stellung zu gezwungen gerathen: so ist die Kritik auf einmal abgewiesen, die den Herrn Löwen wegen der Einrichtung seines Stücks in Anspruch nehmen wollte. Mache aus einem Hexenmärchen etwas Wahrscheinlicheres, wer da kann![5] Herr Löwen selbst giebt sein Räthsel für nichts anderes als für eine kleine Plaisanterie[6], die auf dem Theater gefallen kann, wenn sie gut gespielt wird. Verwandlung und Tanz und Gesang concurriren an dieser Absicht, und es wäre bloßer Eigensinn, an keinem Belieben zu finden. Die Laune des Pedrillo ist zwar nicht original, aber doch gut getroffen. Nur dünkt mich, daß ein Waffenträger oder Stallmeister, der das Abgeschmackte und Wahnsinnige der irrenden Ritterschaft einsieht, sich

---

andere Alte die Auflösung, wenn er thun wolle, was sie von ihm begehrt. Die Königin kommt, und der Ritter sagt die Auflösung des Räthsels richtig: Dem Frauenzimmer gefällt am meisten das Befehlen. Jetzt begehrt die Alte den Ritter zum Gatten; so sehr er sich sträubt, er muß sein Wort halten. Aber als er seine alte Braut umarmt, verwandelt sie sich plötzlich in die junge Tochter der Königin, welche eine böse Fee verzaubert hatte. Jenes Bildniß, daß die gute Fee Radiante hingelegt hat, ist das ihrige. Der Ritter bekommt ihre Hand. — Das Stück ist eine mehr als abgeschmackte Farce, ein witzloses und hinsichtlich der Sprache tief stehendes Machwerk.

2) Ueber Marmontel und seine Contes moraux vgl. St. X. A. 18; St. XIV A. 3. Die Contes von Voltaire stehen im 16. Bande seiner sämmtlichen Werke, Paris 1827 bei Boudouin.

3) a. a. O. Bd. XVI. S. 29—44; das Märchen ist 1769 von ihm verfaßt.

4) La Fée Urgèle ou Ce qui plait aux Dames, Lustspiel in vier Acten mit eingestreuten Arien (von Favart, der das Stück anonym herausgab) Paris 1765. Zuerst aufgeführt am 4. December 1765, hat es sich lange auf dem Theater erhalten, wohl wegen seiner Bühnencorrectheit und seiner anmuthigen Singpartieen, trotz seiner schleppenden Handlung und gewisser Plattheiten in der Form.

5) Löwen gelang dies allerdings nicht, da er ein so matter Dichter war, aber behauptet Goethe nicht das Gegentheil in dem Motto zu seinen Balladen:

Märchen noch so wunderbar,
Dichterkünste machen's wahr?

6) Plaisanterie (franz.) = Scherz, Theaterscherz.

nicht so recht in eine Fabel passen will, die sich auf die Wirklichkeit der Zauberei gründet und ritterliche Abenteuer als rühmliche Handlungen eines vernünftigen und tapfern Mannes annimmt. Doch, wie gesagt, es ist eine Plaisanterie, und Plaisanterien muß man nicht zergliedern wollen.

Den fünfunddreißigsten Abend (Mittwochs den 1. Juli) ward in Gegenwart Sr. Königl. Majestät von Dänemark[7] die Rodogune[8] des Peter Corneille aufgeführt.

---

7) Christian VII., reg. v. 1766—1808.

8) Rodogune, princesse des Parthes, Trauerspiel in fünf Akten, 1646. Der Inhalt der sehr verwickelten Handlung ist folgender: Nikanor, König von Syrien, ist in einer Schlacht von den Parthern gefangen genommen. Seine Gattin Cleopatra wird von einem Empörer Tryphon bedroht und kann, als das Gerücht den Tod ihres Gatten in der parthischen Gefangenschaft meldet, sich nur dadurch retten, daß sie den Bruder Nikanor's, Antiochus, zum Gatten wählt. Dieser besiegt den Tryphon, macht sich aber selbst zum Könige. Cleopatra hat ihre Söhne Antiochus und Seleukos unterdessen nach Aegypten gerettet, wo sie von Timagenes erzogen werden. Plötzlich heißt es, Nikanor lebe noch und nahe mit einem Parthischen Heere. Um sich an der treulosen Gattin zu rächen, habe er sich mit Rodogune, der Schwester des Partherkönigs Phraates verlobt. Cleopatra bleibt nichts übrig, als Gewalt mit Gewalt abzuwehren: sie besiegt das Partherheer und tödtet den Gemahl mit eigener Hand. Rodogune wird ihre Gefangene. Den Tod Nikanor's erfährt der mit den Prinzen aus Aegypten zurückgerufene Timagenes von seiner Schwester, Laonice, der Vertrauten der Königin. Zugleich meldet ihm diese, daß die Königin heute entscheiden wolle, wer der Aeltere von den beiden Zwillingsprinzen sei — bisher hatte sie dies verheimlicht. Mit dem Throne solle der Bevorzugte auch Rodogune als Gattin erhalten. Während des Gespräches sind aber beide Prinzen gekommen und haben sich Liebe und Treue versprochen, auf wen die Wahl der Königin auch fallen, und wer auch die von beiden geliebte Rodogune erhalten möge. Laonice, welche Rodogune zu bewachen hat, die Unglückliche aber milde behandelt, begrüßt dieselbe nach der Unterredung mit Timagenes. Rodogune aber spricht sich traurig aus, verräth jedoch bei dieser Gelegenheit, daß sie einen der Prinzen liebe. Cleopatra, wohl unterrichtet von dem Gange der Ereignisse, erschrickt und erklärt in einem Monologe, daß sie nicht daran denke, die mit Blut erworbene Herrschaft aufzugeben; sie enthüllt der Laonice zugleich ihren Plan, daß sie nur dem ihrer Söhne die Herrschaft übertragen wolle, der sie an der Rodogune gerächt habe. Ihren Söhnen verkündigt sie darauf selbst ihren Willen. Beide weisen die Blutthat schaudernd zurück und schließen sich nur enger in Liebe an einander. Aber auch in Rodogune leben Gedanken der Rache. Orontes, ihres Bruders Phraates' Gesandter, bestärkt sie darin, indem er ihr seinen Schutz zusagt, zugleich aber ihr andeutet, daß sie hier in Syrien den Thron sich erwerben müsse oder sterben. Rodogune entschließt sich deshalb, demjenigen Prinzen ihre Hand als Preis anzubieten, welcher den gemordeten Nikanor und die Leiden der Prinzessin an der unmenschlichen Cleopatra gerächt habe. Beide Prinzen werden auf das Tiefste erschüttert, und Seleukos tritt kleinmüthig zurück. Der thatkräftigere Antiochus hingegen will durch eigene Aufopferung des Bruders Glück begründen. Er kommt mit Rodogune noch einmal zusammen und erfährt nun aus ihrem Munde, daß er der von ihr Geliebte sei. Noch gilt es den Widerstand der Cleopatra zu überwinden. Auch bei ihr will er durch eigene Aufopferung die Grausame versöhnen. Diese aber stellt sich gerührt und erklärt ihn zum König. Ein neuer Versuch, Seleukos für ihre Rache zu gewinnen,

Corneille bekannte, daß er sich auf dieses Trauerspiel das meiste einbilde, daß er es weit über seinen Cinna und Cid setze,[9] daß seine übrige Stücke wenig Vorzüge hätten, die in diesem nicht vereint anzutreffen wären; ein glücklicher Stoff, ganz neue Erdichtungen, starke Verse, ein gründliches Raisonnement, heftige Leidenschaften, ein von Akt zu Akt immer wachsendes Interesse. —

124 Es ist billig, daß wir uns bei dem Meisterstücke dieses großen Mannes verweilen.

Die Geschichte, auf die es gebaut ist, erzählt Appianus Alexandrinus[10] gegen das Ende seines Buches von den syrischen Kriegen. „Deme-

---

indem sie ihm den Glanz der Herrschaft schildert, mißlingt. Cleopatra entschließt sich nun zu neuem Frevel. Sie ermordet ihren Sohn Seleukos und will, wenn Antiochus mit seiner Braut von ihr bei der Vermählungsfeier der Sitte gemäß den Königstrank fordern wird, diesen vergiften. Die Neuvermählten kommen: schon ist der verhängnißvolle Kelch gebracht, Antiochus hat ihn bereits in der Hand, als Timagenes hereinstürzt, ihm Seleukos' Tod zu melden. Der Sterbende hat nur noch eine Warnung aussprechen können, ohne den Namen seiner Mörderin zu nennen. Antiochus schwankt zwischen Cleopatra und Rodogune. Erstere aber sucht den Verdacht auf Rodogune zu lenken. Da beschließt Antiochus, um der unbekannten Mörderin zuvorzukommen, sich selbst den Tod zu geben; er will nur zuvor noch die Vermählungsfeier vollenden. So greift er nach dem Giftkelch. Allein Rodogune ist mißtrauisch geworden und veranlaßt Cleopatra selbst das Gift zu trinken. Mit einem Fluche entfernt sie sich, schon von Todesschauern erfaßt. Das Stück schließt mit einer Bitte des Antiochus an die Götter, ihnen allen zu verzeihen.

9) S. Examen de Rodogune, hinter dem Corneille'schen Stücke abgedruckt in dem Théâtre de Pierre et de Thomas Corneille, Paris bei Didot 1872 Bd. II. S. 80.

10) Appianus aus Alexandria lebte im zweiten Jahrhundert nach Chr. Nachdem er bereits in seiner Vaterstadt hohe Aemter bekleidet hatte, trat er in Rom als Sachwalter auf, wurde kaiserlicher Finanzminister, endlich Statthalter in seinem Heimathlande Aegypten. Ungefähr unter der Regierung des Kaisers Antoninus Pius (reg. 138—161 n. Chr.) verfaßte er eine „Römische Geschichte", die nach Provinzen geordnet ist. Im XI. Buche, das die syrischen und parthischen Verhältnisse behandelt, Cap. 67 stehen die oben mitgetheilten Thatsachen, die von Corneille in seiner Vorrede zur Rodogune in eine mehr künstlerische Form gegossen sind. Nach dieser letzteren ist die Lessing'sche Uebersetzung angefertigt. Wiewohl übrigens Appian die Wahrheitsliebe und die Begeisterung für seinen Gegenstand nicht abzusprechen ist, so entbehrt doch seine Darstellung jener Verhältnisse der erforderlichen Genauigkeit, und jeder, welcher den historischen Thatbestand kennen lernen will, wird nothwendig andere Quellen, die jene Zeit behandeln, zu Hülfe nehmen müssen. Mit Rücksicht darauf sind denn auch in den nachfolgenden Anmerkungen die Ueberlieferungen des Polybius (aus Megalopolis in Arkadien, um 204—122 v. Chr.), des Diodorus Siculus (aus Agyrion auf Sicilien, lebte zu Cäsar's und August's Zeiten), des Flavius Josephus (aus Jerusalem, 37—c. 93 n. Chr.) unter den Griechen, sowie der Römischen Geschichtschreiber Titus Livius (aus Patavium, 59 vor bis 17 nach Chr.), Justinus (blühte um 160 n. Chr.) u. A. zu Rathe gezogen worden.

trius, mit dem Zunamen Nicanor,[11] unternahm einen Feldzug gegen die Parther[12] und lebte als Kriegsgefangner einige Zeit an dem Hofe ihres Königs Phraates,[13] mit dessen Schwester Rodogune er sich vermählte. Inzwischen bemächtigte sich Diodotus,[14] der den vorigen Königen gedient hatte, des syrischen Thrones und erhob ein Kind, den Sohn des Alexander Nothus, darauf, unter dessen Namen er als Vormund anfangs die Regierung führte. Bald aber schaffte er den jungen König aus dem Wege, setzte sich selbst die Krone auf und gab sich den Namen Tryphon. Als Antiochus, der Bruder des gefangenen Königs, das Schicksal desselben und die darauf erfolgten Unruhen des Reichs zu Rhodus, wo er sich aufhielt, hörte, kam er nach Syrien zurück,[15] überwand mit vieler Mühe den Tryphon und ließ ihn hinrichten. Hierauf wandte er seine Waffen gegen Phraates und for-

---

11) Demetrius II. Nikator (nicht Nikanor, wie Lessing nach Corneille schreibt), Sohn des syrischen Königs Demetrius I. Soter, kam als Geisel seines Vaters frühzeitig nach Rom, kehrte jedoch bald nach Syrien zurück, wo unterdessen Alexander I. Balas, ein Mann von zweifelhafter Herkunft, ihm den Vater entthront und in der Schlacht getödtet hatte. Durch siegreiche Kämpfe gelang es Demetrius, den Prätendenten wieder zu verdrängen und den väterlichen Thron unter fortwährenden Aufständen und Anfechtungen zu behaupten, von 147—140 und 130—126 v. Chr. In die Zeit von 140—130 fällt seine Kriegsgefangenschaft.

12) seine nordöstlichen Grenznachbarn, die ihre Wohnsitze damals bis zum Euphrat ausdehnten.

13) Phraates I., der fünfte in der Reihe der Arsaciden (reg. v. 181 bis 144 v. Chr.). Derselbe war zwar in mehreren Schlachten von Demetrius besiegt worden, hatte aber schließlich seinen Gegner durch falsche Friedensanträge zu täuschen und in seine Gewalt zu bringen gewußt. In der Gefangenschaft vermählte sich Demetrius mit Rodogune, der Tochter des parthischen Königs Mithradates I. (Arsaces VI., reg. v. 144—136), wiewohl er bereits mit Kleopatra, der Tochter des ägyptischen Königs Ptolemaeus VI. Philometor (reg. v. 181—146) und Witwe seines früheren Feindes Alexander Balas verheirathet war und von dieser zwei Söhne hatte.

14) Diodotus Tryphon hatte unter Alexander I. Balas eine Feldherrnstelle bekleidet und nahm nun während der Abwesenheit des Demetrius den syrischen Thron Anfangs für den Sohn des Alexander Balas, welcher den Namen Antiochus führte, dann aber, als er die Maske abgeworfen und durch bestochene Wundärzte den Antiochus hatte tödten lassen, für sich selbst in Anspruch und regierte von 137 an.

15) Daß Antiochus (als König der siebente, mit dem Zunamen Sidetes, im Jahre 134 v. Chr.) von Rhodus nach Syrien zurückkehrte, geschah einerseits in Folge einer Einladung seiner Schwägerin Cleopatra, die ihm Thron und Hand anbot, um sich an Demetrius wegen dessen Vermählung mit Rodogune zu rächen, andererseits wohl nicht ohne Betreiben der Römer, die es darauf abgesehen hatten, Syrien durch Bürgerkriege zu schwächen, damit es ihnen selbst später als reife Frucht in den Schooß falle. Nach Besiegung des Tryphon (134 v. Chr.) setzte sich Antiochus selbst auf den Thron. Ob er später durch eigene oder fremde Hand sein Ende gefunden hat, ist ebenso fraglich als seine Vermählung mit Cleopatra. Wenn Antiochus nichtsdestoweniger von den Parthern die Befreiung seines gefangenen Bruders verlangte, so war dies wohl nur ein Vorwand, um einem Angriffe von jener Seite zuvorzukommen.

derte die Befreiung seines Bruders. Phraates,[16] der sich des Schlimmsten besorgte, gab den Demetrius auch wirklich los, aber nichts desto weniger kam es zwischen ihm und dem Antiochus zum Treffen, in welchem dieser den kürzern zog und sich aus Verzweiflung selbst entleibte. Demetrius, nachdem er wieder in sein Reich gekehrt war, ward von seiner Gemahlin Cleopatra aus Haß gegen die Rodogune umgebracht, obschon Cleopatra selbst, aus Verdruß über diese Heirath, sich mit dem nämlichen Antiochus, seinem Bruder, vermählt hatte. Sie hatte von dem Demetrius zwei Söhne, wovon sie den ältesten, mit Namen Seleucus, der nach dem Tode seines Vaters den Thron bestieg,[17] eigenhändig mit einem Pfeile erschoß, es sein nun, weil sie besorgte, er möchte den Tod seines Vaters an ihr rächen, oder weil sie sonst ihre grausame Gemüthsart dazu veranlaßte. Der jüngste Sohn hieß Antiochus; er folgte seinem Bruder in der Regierung[18] und zwang seine abscheuliche Mutter, daß sie den Giftbecher, den sie ihm zugedacht hatte, selbst trinken mußte."

In dieser Erzählung lag Stoff zu mehr als einem Trauerspiele. Es würde Corneillen eben nicht viel mehr Erfindung gekostet haben einen Tryphon, einen Antiochus, einen Demetrius, einen Seleucus daraus zu machen,
125 als es ihm eine Rodogune daraus zu erschaffen kostete. Was ihn aber vorzüglich darin reizte, war die beleidigte Ehefrau, welche die usurpirten Rechte ihres Ranges und Bettes nicht grausam genug rächen zu können glaubt. Diese also nahm er heraus und es ist unstreitig, daß sonach sein Stück nicht Rodogune, sondern Cleopatra heißen sollte. Er gestand es selbst, und nur weil er besorgte, daß die Zuhörer diese Königin von Syrien mit jener

---

16) d. h. Phraates II. (Arsaces VII.), der 136 auf Mithradates gefolgt war und mit einer Tochter des Demetrius, die ihren Vater in die Gefangenschaft begleitet hatte, vermählt war. Dieser entläßt den Demetrius endlich, damit er seine Ansprüche auf den syrischen Thron geltend mache und so seinen Bruder Antiochus schwäche. Allein jener war bereits in das Land der Parther eingefallen. Zwar in mehreren Treffen glücklich, wird er zuletzt doch besiegt und fällt. Der Partherkönig will den Demetrius jetzt wieder zurückholen lassen, dieser jedoch war bereits nach Syrien geeilt und hatte sich (i. J. 130) des erledigten Thrones wieder bemächtigt. Aber auch jetzt sollte er nicht lange ungestört herrschen, denn bereits nach vier Jahren kommt er um, nach einigen Berichten durch einen seiner Unterbefehlshaber, als er nach einer Niederlage im Kampfe mit den Aegyptern nach Tyros zurückgekehrt war, nach anderen — und zu diesen gehört auch Appian — durch seine unversöhnliche Gattin Cleopatra. Von Rodogune aber verlautet weiter nichts.

17) und zwar als Seleucus V. (reg. von 126 bis 123). Während des ganzen Verlaufs der vorangegangenen Kämpfe und Thronstreitigkeiten war derselbe mit seinem Bruder in der Ferne erzogen worden.

18) als Antiochus VIII. (mit dem Zunamen Philometor, auch Grypos [grch.] = Habichtsnase genannt). Er regierte unter wechselnden Schicksalen und fortwährenden Kämpfen von 123 bis zum Jahre 97 v. Chr., wo er von einem gewissen Herakleo ermordet wurde.

berühmten letzten Königin von Aegypten gleiches Namens[19] verwechseln dürften, wollte er lieber von der zweiten als von der ersten Person den Titel hernehmen. „Ich glaubte mich, sagt er,[20] dieser Freiheit um so eher bedienen zu können, da ich angemerkt hatte, daß die Alten selbst es nicht für nothwendig gehalten, ein Stück eben nach seinem Helden zu benennen, sondern es ohne Bedenken auch wohl nach dem Chore benannt haben, der an der Handlung doch weit weniger Theil hat und weit episodischer ist als Rodogune; so hat z. E. Sophokles eines seiner Trauerspiele die Trachinerinnen genannt, welches man jetziger Zeit schwerlich anders als den sterbenden Herkules nennen würde.“ Diese Bemerkung ist an und für sich sehr richtig; die Alten hielten den Titel für ganz unerheblich; sie glaubten im geringsten nicht, daß er den Inhalt angeben müsse, genug, wenn dadurch ein Stück von dem andern unterschieden ward, und hierzu ist der kleinste Umstand hinlänglich. Allein gleichwohl glaube ich schwerlich, daß Sophokles das Stück, welches er die Trachinerinnen überschrieb, würde haben Deianira nennen wollen. Er stand nicht an, ihm einen nichtsbedeutenden Titel zu geben, aber ihm einen verführerischen Titel zu geben, einen Titel, der unsere Aufmerksamkeit auf einen falschen Punkt richtet, dessen möchte er sich ohne Zweifel mehr bedacht haben. Die Besorgniß des Corneille ging hiernächst zu weit; wer die ägyptische Cleopatra kennt, weiß auch, daß Syrien nicht Aegypten ist, weiß, daß mehr Könige und Königinnen einerlei Namen geführt haben; wer aber jene nicht kennt, kann sie auch mit dieser nicht verwechseln. Wenigstens hätte Corneille in dem Stück selbst den Namen Cleopatra nicht so sorgfältig vermeiden sollen; die Deutlichkeit hat in dem ersten Akte darunter gelitten, und der deutsche Uebersetzer[21] that daher sehr wohl, daß er sich über diese kleine Bedenklichkeit wegsetzte. Kein Scribent, am wenigsten ein Dichter, muß seine Leser oder Zuhörer so gar unwissend annehmen; er darf auch gar wohl manchmal denken: was sie nicht wissen, das mögen sie fragen!

---

19) der Tochter des Ptolemaeus XI. Auletes. Nach dem Tode ihres Vaters i. J. 52 v. Chr. übernahm sie 17 Jahre alt mit ihrem Bruder Ptolemaeus XII. die Regierung, wurde aber schon nach vier Jahren vertrieben. Durch Cäsar, den sie durch ihre Schönheit ganz in ihre Fesseln zu ziehen gewußt, wieder eingesetzt, regierte sie nach ihres Bruders Tode allein. Nach Cäsars Tode 44 mußte sie abermals flüchten, doch gewann sie bald nachher die Gunst des Antonius, und es gelang ihr, diesen so durch ihre Reize zu bestricken, daß ihn kaum die Rüstungen seines Gegners Octavian aus seiner Lethargie und Unthätigkeit aufrütteln konnten. Als Antonius, hauptsächlich durch ihre Verschuldung, die Entscheidungsschlacht bei Actium (30 v. Chr.) verloren hatte, entzog sie sich dem Schicksale, den Triumphwagen des Siegers zu schmücken, durch einen freiwilligen Tod, indem sie sich durch die Bisse einer giftigen Schlange eine tödtliche Wunde beibrachte (30 v. Chr.).

20) in der kurzen Vorrede, die er seinem Stücke vorausgeschickt hat.

21) s. St. XXXII. A. 14.

Dreißigstes Stück.

Den 11. August 1767.

126 Cleopatra in der Geschichte ermordet ihren Gemahl, erschießt den einen von ihren Söhnen und will den andern mit Gift vergeben. Ohne Zweifel folgte ein Verbrechen aus dem andern, und sie hatten alle im Grunde nur eine und eben dieselbe Quelle. Wenigstens läßt es sich mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die einzige Eifersucht ein wüthendes Eheweib zu einer eben so wüthenden Mutter machte. Sich eine zweite Gemahlin an die Seite gestellet zu sehen, mit dieser die Liebe ihres Gatten und die Hoheit ihres Ranges zu theilen, brachte ein empfindliches und stolzes Herz leicht zu dem Entschlusse, das gar nicht zu besitzen, was es nicht allein besitzen konnte. Demetrius muß nicht leben, weil er für Cleopatra nicht allein leben will. Der schuldige Gemahl fällt; aber in ihm fällt auch ein Vater, der rächende Söhne hinterläßt. An diese hatte die Mutter in der Hitze ihrer Leidenschaft nicht gedacht, oder nur als an ihre Söhne gedacht, von deren Ergebenheit sie versichert sei oder deren kindlicher Eifer doch, wenn er unter Eltern wählen müßte, ohnfehlbar sich für den zuerst beleidigten Theil erklären würde. Sie fand es aber so nicht; der Sohn ward König, und der König sahe in der Cleopatra nicht die Mutter, sondern die Königsmörderin. Sie hatte alles von ihm zu fürchten, und von dem Augenblicke an er alles von ihr. Noch kochte die Eifersucht in ihrem Herzen; noch war der treulose Gemahl in seinen Söhnen übrig; sie fing an alles zu hassen, was sie erinnern mußte, ihn einmal geliebt zu haben; die Selbsterhaltung stärkte diesen Haß; die Mutter war fertiger als der Sohn, die Beleidigerin fertiger als der Beleidigte; sie beging den zweiten Mord, um den ersten ungestraft begangen zu haben; sie beging ihn an ihrem Sohne und beruhigte sich mit der Vorstellung, daß sie ihn nur an dem begehe, der ihr eignes Verderben beschlossen habe, daß sie eigentlich nicht morde, daß sie ihrer Ermordung nur zuvorkomme. Das Schicksal des ältern Sohnes wäre auch das Schicksal des jüngern geworden, aber dieser war rascher oder war glücklicher. Er zwingt die Mutter, das Gift zu trinken, das sie ihm bereitet hat; ein
127 unmenschliches Verbrechen rächet das andere, und es kömmt bloß auf die Umstände an, auf welcher Seite wir mehr Verabscheuung oder mehr Mitleid empfinden sollen.

Dieser dreifache Mord würde nur eine Handlung ausmachen, die ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende in der nehmlichen Leidenschaft der nehmlichen Person hätte. Was fehlt ihr also noch zum Stoffe einer Tragödie? Für das Genie fehlt ihr nichts: für den Stümper alles. Da ist keine Liebe, da ist keine Verwicklung, keine Erkennung, kein unerwarteter wunderbarer

Zwischenfall; alles geht seinen natürlichen Gang. Dieser natürliche Gang reizet das Genie, und den Stümper schrecket er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die in einander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurück zu führen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen können: das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Witz hingegen, als der nicht auf das in einander Gegründete, sondern nur auf das Aehnliche oder Unähnliche gehet, wenn er sich an Werke waget, die dem Genie allein vorgesparet bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts mit einander gemein haben, als daß sie zugleich geschehen. Diese mit einander zu verbinden, ihre Fäden so durch einander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden: das kann er, der Witz, und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiedenen Farben entstehet denn eine Contextur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant nennet: ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder roth, grün oder gelb ist; der beides ist; der von dieser Seite so, von der andern anders erscheinet; ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder.

Nun urtheile man, ob der große Corneille seinen Stoff mehr als ein Genie oder als ein witziger Kopf bearbeitet habe. Es bedarf zu dieser Beurtheilung weiter nichts als die Anwendung eines Satzes, den niemand in Zweifel zieht: das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwicklung.

Cleopatra bringt in der Geschichte ihren Gemahl aus Eifersucht um. 128
Aus Eifersucht? dachte Corneille: das wäre ja eine ganz gemeine Frau; nein, meine Cleopatra muß eine Heldin sein, die noch wohl ihren Mann gern verloren hätte, aber durchaus nicht den Thron; daß ihr Mann Rodogunen liebt, muß sie nicht so sehr schmerzen, als daß Rodogune Königin sein soll, wie sie; das ist weit erhabner. —

Ganz recht; weit erhabner und — weit unnatürlicher. Denn einmal ist der Stolz überhaupt ein unnatürlicheres, ein gekünstelteres Laster als die Eifersucht. Zweitens ist der Stolz eines Weibes noch unnatürlicher als der Stolz eines Mannes. Die Natur rüstete das weibliche Geschlecht zur Liebe, nicht zu Gewaltseligkeiten aus; es soll Zärtlichkeit, nicht Furcht erwecken; nur seine Reize sollen es mächtig machen; nur durch Liebkosungen soll es herrschen, und soll nicht mehr beherrschen wollen, als es genießen kann. Eine Frau, der das Herrschen bloß des Herrschens wegen gefällt, bei der alle Neigungen dem Ehrgeize untergeordnet sind, die keine andere Glückseligkeit kennet als zu gebieten, zu tyrannisiren und ihren Fuß ganzen Völkern auf

den Nacken zu setzen; so eine Frau kann wohl einmal, auch mehr als einmal wirklich gewesen sein, aber sie ist dem ohngeachtet eine Ausnahme, und wer eine Ausnahme schildert, schildert ohnstreitig das minder Natürliche. Die Cleopatra des Corneille, die so eine Frau ist, die ihren Ehrgeiz, ihren beleidigten Stolz zu befriedigen sich alle Verbrechen erlaubet, die mit nichts als mit macchiavellischen Maximen [1] um sich wirft, ist ein Ungeheuer ihres Geschlechts, und Medea [2] ist gegen ihr tugendhaft und liebenswürdig. Denn alle die Grausamkeiten, welche Medea begeht, begeht sie aus Eifersucht. Einer zärtlichen, eifersüchtigen Frau will ich noch alles vergeben; sie ist das, was sie sein soll, nur zu heftig. Aber gegen eine Frau, die aus kaltem Stolze, aus überlegtem Ehrgeize Frevelthaten verübet, empört sich das ganze Herz, und alle Kunst des Dichters kann sie uns nicht interessant machen. Wir staunen sie an, wie wir ein Monstrum anstaunen, und wenn wir unsere Neugierde gesättiget haben, so danken wir dem Himmel, daß sich die Natur nur alle tausend Jahre einmal so verirret, und ärgern uns über den Dichter, der uns dergleichen Mißgeschöpfe für Menschen verkaufen will, deren Kenntniß uns ersprießlich sein könnte. Man gehe die ganze Geschichte durch; unter funfzig Frauen, die ihre Männer vom Throne gestürzet und ermordet haben, ist kaum eine, von der man nicht beweisen könnte, daß nur beleidigte
129 Liebe sie zu diesem Schritte bewogen. Aus bloßem Regierungsneide, aus bloßem Stolze, das Scepter selbst zu führen, welches ein liebreicher Ehemann führte, hat sich schwerlich eine so weit vergangen. Viele, nachdem

1) Wenn von macchiavellischen Maximen die Rede ist, so stellt man sich darunter Grundsätze vor, wie sie eine rücksichtslose Politik der Herrschsucht und des Eigennutzes an die Hand giebt, frevelhafte Lehren der Hinterlist und der Gewaltthat, wie man sie in der Hauptschrift des berühmten italienischen Politikers, Historikers und Dichters **Niccolò Macchiavelli** (aus Florenz, 1469—1527) Il Principe (z. D. Der Fürst) zu finden vermeinte. Indem der Verfasser dieser Schrift jedoch den Weg eines ehrgeizigen Mannes zeigt und schildert, „wie die Dinge in Wahrheit sind, nicht wie die Menge sie sich einzubilden pflegt“, entsprechen seine aus der Beobachtung seiner Zeit und seines Landes geschöpften Lehren im Allgemeinen nur diesen bestimmten Verhältnissen und dürfen keineswegs als allgemeingültig hingenommen werden. Erst neuere Historiker, vor Allen Macaulay und Ranke, sind dem vielgeschmähten Florentiner gerecht geworden, indem sie ihn historisch, das heißt als ein Kind seiner Zeit zu begreifen suchten.

2) Medea, Tochter des Königs Aeetes von Kolchis (jetzt Mingrelien), besaß nach der Sage eine tiefe Kenntniß der geheimen Kräuter und verhalf durch ihre Zauberei dem Jason, dem Anführer der Argonauten, zum Besitze des goldenen Vließes. Aus Dankbarkeit dafür heirathete dieser sie, verstieß sie jedoch nach zehnjähriger glücklicher Ehe, um mit Kreusa, der Tochter des Königs Kreon, sich zu vermählen. Medea rächte sich, indem sie die Braut durch ein vergiftetes Gewand tödtete, Kreon's Palast durch einen Feuerregen in Asche legte und ihre beiden Kinder Mermeros und Pheres, die sie dem Jason geboren hatte, ermordete. Seit Euripides haben die bedeutendsten Tragiker älterer und neuerer Zeit diesen Stoff dramatisch bearbeitet.

sie als beleidigte Gattinnen die Regierung an sich gerissen, haben diese Regierung hernach mit allem männlichen Stolze verwaltet: das ist wahr. Sie hatten bei ihren kalten, mürrischen, treulosen Gatten alles, was die Unterwürfigkeit Kränkendes hat, zu sehr erfahren, als daß ihnen nachher ihre mit der äußersten Gefahr erlangte Unabhängigkeit nicht um so viel schätzbarer hätte sein sollen. Aber sicherlich hat keine das bei sich gedacht und empfunden, was Corneille seine Cleopatra von sich sagen läßt: die unsinnigsten Bravaden des Lasters. Der größte Bösewicht weiß sich vor sich selbst zu entschuldigen, sucht sich selbst zu überreden, daß das Laster, welches er begeht, kein so großes Laster sei, oder daß ihn die unvermeidliche Nothwendigkeit es zu begehen zwinge. Es ist wider alle Natur, daß er sich des Lasters als Lasters rühmet, und der Dichter ist äußerst zu tadeln, der aus Begierde etwas Glänzendes und Starkes zu sagen, uns das menschliche Herz so verkennen läßt, als ob seine Grundneigungen auf das Böse als auf das Böse gehen könnten.

Dergleichen mißgeschilderte Charaktere, dergleichen schaudernde Tiraden sind indeß bei keinem Dichter häufiger als bei Corneillen, und es könnte leicht sein, daß sich zum Theil sein Beiname des Großen mit darauf gründe. Es ist wahr, alles athmet bei ihm Heroismus, aber auch das, was keines fähig sein sollte und wirklich auch keines fähig ist: das Laster. Den Ungeheuern, den Gigantischen hätte man ihn nennen sollen, aber nicht den Großen. Denn nichts ist groß, was nicht wahr ist.

Einunddreißigstes Stück.

Den 14. August 1767.

In der Geschichte rächet sich Cleopatra blos an ihrem Gemahle, an Rodogunen konnte oder wollte sie sich nicht rächen. Bei dem Dichter ist jene Rache längst vorbei; die Ermordung des Demetrius wird blos erzählt, und alle Handlung des Stücks geht auf Rodogunen. Corneille will seine Cleopatra nicht auf halbem Wege stehen lassen; sie muß sich noch gar nicht 130
gerächet zu haben glauben, wenn sie sich nicht auch an Rodogunen rächet. Einer Eifersüchtigen ist es allerdings natürlich, daß sie gegen ihre Nebenbuhlerin noch unversöhnlicher ist als gegen ihren treulosen Gemahl. Aber die Cleopatra des Corneille, wie gesagt, ist wenig oder gar nicht eifersüchtig, sie ist bloß ehrgeizig, und die Rache einer Ehrgeizigen sollte nie der Rache einer Eifersüchtigen ähnlich sein. Beide Leidenschaften sind zu sehr unterschieden, als daß ihre Wirkungen die nehmlichen sein könnten. Der Ehrgeiz ist nie ohne eine Art von Edelmuth, und die Rache streitet mit dem

Edelmuthe zu sehr, als daß die Rache des Ehrgeizigen ohne Maaß und Ziel sein sollte. So lange er seinen Zweck verfolgt, kennet sie keine Grenzen, aber kaum hat er diesen erreicht, kaum ist seine Leidenschaft befriediget, als auch seine Rache kälter und überlegender zu werden anfängt. Er proportionirt sie nicht sowohl nach dem erlittenen Nachtheile, als vielmehr nach dem noch zu besorgenden. Wer ihm nicht weiter schaden kann, von dem vergißt er auch wohl, daß er ihm geschadet hat. Wen er nicht zu fürchten hat, den verachtet er, und wen er verachtet, der ist weit unter seiner Rache. Die Eifersucht hingegen ist eine Art von Neid, und Neid ist ein kleines, kriechendes Laster, das keine andere Befriedigung kennet, als das gänzliche Verderben seines Gegenstandes. Sie tobet in einem Feuer fort, nichts kann sie versöhnen, da die Beleidigung, die sie erwecket hat, nie aufhöret, die nehmliche Beleidigung zu sein, und immer wächset, je länger sie dauert: so kann auch ihr Durst nach Rache nie erlöschen, die sie spat oder früh immer mit gleichem Grimme vollziehen wird. Gerade so ist die Rache der Cleopatra beim Corneille, und die Mißhelligkeit, in der diese Rache also mit ihrem Charakter stehet, kann nicht anders als äußerst beleidigend sein. Ihre stolzen Gesinnungen, ihr unbändiger Trieb nach Ehre und Unabhängigkeit lassen sie uns als eine große, erhabne Seele betrachten, die alle unsere Bewunderung verdienet. Aber ihr tückischer Groll, ihre hämische Rachsucht gegen eine Person, von der ihr weiter nichts zu befürchten stehet, die sie in ihrer Gewalt hat, der sie bei dem geringsten Funken von Edelmuthe vergeben müßte; ihr Leichtsinn, mit dem sie nicht allein selbst Verbrechen begeht, mit dem sie auch andern die unsinnigsten so plump und geradehin zumuthet: machen sie uns wiederum so klein, daß wir sie nicht genug verachten zu
131 können glauben. Endlich muß diese Verachtung nothwendig jene Bewunderung aufzehren, und es bleibt in der ganzen Cleopatra nichts übrig als ein häßliches, abscheuliches Weib, das immer sprudelt und raset und die erste Stelle im Tollhause verdienet.

Aber nicht genug daß Cleopatra sich an Rodogunen rächet: der Dichter will, daß sie es auf eine ganz ausnehmende Weise thun soll. Wie fängt er dieses an? Wenn Cleopatra selbst Rodogunen aus dem Wege schafft, so ist das Ding viel zu natürlich: denn was ist natürlicher als seine Feindin hinzurichten? Ginge es nicht an, daß zugleich eine Liebhaberin in ihr hingerichtet würde? Und daß sie von ihrem Liebhaber hingerichtet würde? Warum nicht? Laßt uns erdichten, daß Rodogune mit dem Demetrius noch nicht völlig vermählet gewesen; laßt uns erdichten, daß nach seinem Tode sich die beiden Söhne in die Braut des Vaters verliebt haben; laßt uns erdichten, daß die beiden Söhne Zwillinge sind, daß dem ältesten der Thron gehöret, daß die Mutter es aber beständig verborgen gehalten, welcher von ihnen der älteste sei; laßt uns erdichten, daß sich endlich die Mutter ent-

schlossen, dieses Geheimniß zu entdecken oder vielmehr nicht zu entdecken, sondern an dessen Statt denjenigen für den ältesten zu erklären und ihn dadurch auf den Thron zu setzen, welcher eine gewisse Bedingung eingehen wolle; laßt uns erdichten, daß diese Bedingung der Tod der Rodogune sei. Nun hätten wir ja, was wir haben wollten: beide Prinzen sind in Rodogunen sterblich verliebt; wer von beiden seine Geliebte umbringen will, der soll regieren.

Schön, aber könnten wir den Handel nicht noch mehr verwickeln? Könnten wir die guten Prinzen nicht noch in größere Verlegenheit setzen? Wir wollen versuchen. Laßt uns also weiter erdichten, daß Rodogune den Anschlag der Cleopatra erfährt; laßt uns weiter erdichten, daß sie zwar einen von den Prinzen vorzüglich liebt, aber es ihm nicht bekannt hat, auch sonst keinem Menschen es bekannt hat, noch bekennen will, daß sie fest entschlossen ist, unter den Prinzen weder diesen geliebtern, noch den, welchem der Thron heimfallen dürfte, zu ihrem Gemahle zu wählen, daß sie allein den wählen wolle, welcher sich ihr am würdigsten erzeigen werde; Rodogune muß gerächet sein wollen, muß an der Mutter der Prinzen gerächet sein wollen; Rodogune muß ihnen erklären: wer mich von euch haben will, der ermorde seine Mutter!

Bravo! Das nenne ich doch noch eine Intrigue! Diese Prinzen sind gut angekommen! Die sollen zu thun haben, wenn sie sich herauswickeln 132
wollen! Die Mutter sagt zu ihnen: wer von euch regieren will, der ermorde seine Geliebte! Und die Geliebte sagt: wer mich haben will, ermorde seine Mutter! Es versteht sich, daß es sehr tugendhafte Prinzen sein müssen, die einander von Grund der Seele lieben, die viel Respekt für den Teufel von Mama und eben so viel Zärtlichkeit für eine liebäugelnde Furie von Gebieterin haben. Denn wenn sie nicht beide sehr tugendhaft sind, so ist die Verwicklung so arg nicht, als es scheinet; oder sie ist zu arg, daß es gar nicht möglich ist, sie wieder aufzuwickeln. Der eine geht hin und schlägt die Prinzessin todt, um den Thron zu haben: damit ist es aus. Oder der andere geht hin und schlägt die Mutter todt, um die Prinzessin zu haben: damit ist es wieder aus. Oder sie gehen beide hin und schlagen die Geliebte todt, und wollen beide den Thron haben: so kann es gar nicht auswerden. Oder sie schlagen beide die Mutter todt und wollen beide das Mädchen haben: und so kann es wiederum nicht auswerden. Aber wenn sie beide fein tugendhaft sind, so will keiner weder die eine noch die andere todt schlagen; so stehen sie beide hübsch und sperren das Maul auf und wissen nicht, was sie thun sollen: und das ist eben die Schönheit davon. Freilich wird das Stück dadurch ein sehr sonderbares Ansehen bekommen, daß die Weiber darin ärger als rasende Männer und die Männer weibischer als die armseligsten Weiber handeln: aber was schadet das? Vielmehr ist dieses ein Vor-

zug des Stückes mehr; denn das Gegentheil ist so gewöhnlich, so abgedroschen! —

Doch im Ernste: ich weiß nicht, ob es viele Mühe kostet dergleichen Erdichtungen zu machen; ich habe es nie versucht, ich möchte es auch schwerlich jemals versuchen. Aber das weiß ich, daß es einem sehr sauer wird, dergleichen Erdichtungen zu verdauen.

Nicht zwar, weil es bloße Erdichtungen sind, weil nicht die mindeste Spur in der Geschichte davon zu finden. Diese Bedenklichkeit hätte sich Corneille immer ersparen können. „Vielleicht, sagt er,[1] dürfte man zweifeln, ob sich die Freiheit der Poesie so weit erstrecket, daß sie unter bekannten Namen eine ganze Geschichte erdenken darf, so wie ich es hier gemacht habe, wo nach der Erzählung im ersten Akte, welche die Grundlage des Folgenden ist, bis zu den Wirkungen im fünften, nicht das geringste vorkömmt, welches einigen historischen Grund hätte. Doch, fährt er fort, mich dünkt, wenn
133 wir nur das Resultat einer Geschichte beibehalten, so sind alle vorläufige Umstände, alle Einleitungen zu diesem Resultate in unserer Gewalt. Wenigstens wüßte ich mich keiner Regel dawider zu erinnern, und die Ausübung der Alten ist völlig auf meiner Seite. Denn man vergleiche nur einmal die Elektra des Sophokles[2] mit der Elektra des Euripides,[3] und sehe, ob sie

---

1) an der Stück XXIX. A. 20 angeführten Stelle.

2) Die Gräuel des Pelopidenhauses waren unerschöpfliche Themen für die griechische Poesie; Epiker, Lyriker und besonders die Tragiker behandelten sie. So hatte Aeschylus in seiner großartigen Trilogie „Oresteia" Agamemnon's Mord, die Rache, welche dessen Sohn Orest mit Hülfe seiner Schwester Elektra an seiner Mutter Klytaemnestra und ihrem Buhlen Aegisthus nimmt, endlich die Entsühnung Orest's besungen. Den Stoff des zweiten Stückes, von Aeschylus genannt „Choephoroi" (die Trankopferspendenden), behandelte auch Sophokles in seiner „Elektra". Er gestaltet die überlieferte Fabel nur wenig um, höchstens nach der Seite hin, durch treffende Situationen den Charakter der Hauptpersonen in ein helleres Licht zu stellen. Die Handlung ist einfach: Orest, welcher bei dem Morde Agamemnon's durch seine Schwester gerettet wurde und bei dem Könige Strophius in Phocis erzogen ist, kehrt zurück, um auf Apollo's Geheiß seinen Vater an der verbrecherischen Mutter und Aegisthus zu rächen. Indem sowohl sein verkleideter alter Erzieher, der mit ihm kommt, als auch er selbst vorspiegeln, sie seien gesandt, um den Tod des Orest, der bei den pythischen Spielen umgekommen sei, zu melden, machen sie die Klytaemnestra sicher; Orest giebt sich dann seiner Schwester Elektra zu erkennen und erschlägt im Hause die Mutter. Aegisthus kommt hinzu; auch ihm wird der angebliche Tod Orest's erzählt, und der verhüllte Leichnam Klytaemnestra's als der Orest's gezeigt. Als er das verhüllende Tuch wegnimmt und die Wahrheit erfährt, führt ihn Orest gleichfalls zum Tode.

3) Ganz anders als Sophokles behandelte Euripides in seiner Elektra denselben Stoff, aber künstlerisch viel nackter und von der Ueberlieferung viel und in ganz ungerechtfertigter Weise abweichend. Orest ist auch gerettet, aber Elektra an der Grenze des Landes an einen armen Landmann verheirathet und so unschädlich gemacht. Dieser freilich ehrt in ihr die Königstochter und betrachtet die Verbindung nur als Scheinheirath. So

mehr mit einander gemein haben als das bloße Resultat, die letzten Wirkungen in den Begegnissen ihrer Heldin, zu welchen jeder auf einem besondern Wege, durch ihm eigenthümliche Mittel gelanget, so daß wenigstens eine davon nothwendig ganz und gar die Erfindung ihres Verfassers sein muß. Oder man werfe nur die Augen auf die Iphigenia in Taurika,[4] die

---

kann Elektra noch jungfräulich ihren Bruder Orest empfangen, der zurückkehrt, um die Rache an den Mördern seines Vaters zu vollziehen. Die Schwester erkennt ihn nicht, wohl aber ein alter Diener des Hauses, sein Erzieher, welcher den Orest bei der grausen Mordthat Klytaemnestra's und Aegisthus' gerettet hat. Unbeschreiblich ist die Freude des Wiedersehens zwischen den Geschwistern. Orest erfährt nun, daß Aegisthus zum Zweck eines Opfers in der Nähe weile. Er macht sich auf, um ihn zu tödten, und ein Bote meldet auch bald, daß ihm das Rachewerk gelungen sei. Unterdessen ist Klytaemnestra angekommen. Elektra hat dieselbe durch eine List herbeigelockt; sie habe einen Sohn geboren, und die Mutter möge für sie jetzt am zehnten Tage das herkömmliche Opfer besorgen. Als diese in das ärmliche Haus geht, um die Bitte zu erfüllen, wird sie von Orest erschlagen. Verstört erscheint dieser wieder auf der Bühne; vergebens will ihn Elektra beruhigen. Wahnsinn beginnt seinen Geist zu umnachten, und er wird nur getröstet, als die Dioskuren Kastor und Pollux erscheinen, welche den Mord beklagen, ihn aber als Schicksalsfügung entschuldigen und Orest darauf hinweisen, er werde in Athen Schutz und Ruhe vor den Rachegöttinnen finden und von Pallas Athene entsühnt werden.

4) Euripides dichtete zwei Stücke mit dem Titel Iphigenia, das eine, welches die Opferung der Königstochter durch den eigenen Vater in Aulis behandelt, „Iphigenia in Aulis" genannt, das andere „Iphigenia in Tauris". Iphigenie, auf so wunderbare Weise von Artemis erhalten, war von der Göttin nach Taurien versetzt, wo sie als Priesterin im Tempel der Artemis lebte. Sie hatte die grausame Pflicht, alle Griechen, welche Sturm oder Zufall an die Küste des Landes gebracht, dem Bilde der Göttin, welches vom Himmel herabgefallen war, zu opfern. Als nun Orest auf Geheiß Apollo's, um das Götterbild der Schwester aus dem barbarischen Lande nach dem gesitteten Hellas zu führen und somit den letzten Rest des Fluches von sich, dem Muttermörder, zu tilgen, nach Taurien kommt, fällt er nebst seinem Freunde Pylades ebenfalls in die Hände der Barbaren. Als beide von Iphigenie zum Opfer geweiht werden sollen, erkennen sich die Geschwister, und Iphigenie, um nicht den eigenen Bruder zu tödten, sondern sich mit Orest und Pylades zu retten, sowie um das Götterbild fortzuschaffen, ersinnt eine List. Orest und Pylades sollen vom Muttermorde befleckt sein und müßten daher erst im Meere gewaschen und entsühnt werden, ehe sie der Göttin als Opfer angenehm wären. In feierlichem Zuge begeben sie sich an die Küste, wo Orest's Schiff in einer Bucht verborgen liegt, und die Rettung scheint gelungen. Aber ein widriger Wind hält das Schiff an der Küste fest, und schon naht Thoas, der König des Landes, mit seinen Mannen, um die Entwichenen zurückzuholen und zu bestrafen. Da erscheint in den Wolken Athene und gebietet, die Geschwister mit dem Götterbilde nach Hellas zurückkehren zu lassen und die gefangenen Griechinnen ebenfalls frei zu geben. Thoas gehorcht dem Götterworte. — Jenes erstere Stück, Iphigenie in Aulis, hat Racine mit hoher Kunst für die französische Bühne umgearbeitet, auf Grundlage des letzteren hingegen unser Goethe seine Iphigenie geschaffen, die herrlichste Vermählung des antiken und germanischen Geistes, in welcher weder Leidenschaft herrscht, noch Götterwort den Knoten lösen muß, sondern die sittliche Hoheit und Reinheit der Jungfrau den Irrsinn des Bruders heilt, den alten Fluch sühnt und auch die

uns Aristoteles zum Muster einer vollkommenen Tragödie giebt,[5] und die doch sehr darnach aussieht, daß sie weiter nichts als eine Erdichtung ist, indem sie sich bloß auf das Vorgeben gründet, daß Diana die Iphigenia in einer Wolke von dem Altare, auf welchem sie geopfert werden sollte, entrückt und ein Reh an ihrer Stelle untergeschoben habe. Vornehmlich aber verdient die Helena des Euripides[6] bemerkt zu werden, wo sowohl die Haupthandlung als die Episoden, sowohl der Knoten, als die Auflösung gänzlich erdichtet sind und aus der Historie nichts als die Namen haben."

Allerdings durfte Corneille mit den historischen Umständen nach Gutdünken verfahren. Er durfte z. E. Rodogunen so jung annehmen als er wollte, und Voltaire hat sehr Unrecht, wenn er auch hier wiederum[7] aus der Geschichte nachrechnet,[8] daß Rodogune so jung nicht könne gewesen sein; sie habe den Demetrius geheirathet, als die beiden Prinzen, die jetzt doch wenigstens zwanzig Jahre haben müßten, noch in ihrer Kindheit gewesen wären. Was geht das dem Dichter an? Seine Rodogune hat den Demetrius gar nicht geheirathet; sie war sehr jung, als sie der Vater heirathen wollte, und nicht viel älter, als sich die Söhne in sie verliebten.

Barbaren bestimmt, das Geschwisterpaar nach den Fluren der Heimath zu entlassen. „Alle menschlichen Gebrechen Sühnet reine Menschlichkeit": Goethe an den Schauspieler Krüger in einem Dedicationsexemplar seiner Iphigenie.

5) Dichtkunst Kap. 17 § 3. Indem Aristoteles dort die Gesichtspunkte angiebt, nach welchen überlieferte, sowie selbsterfundene Stoffe bearbeitet werden müssen, zeigt er zunächst an dem Stoff der Iphigenie, wie der Dichter sich den Hergang erst in den allgemeinsten Umrissen zur Anschauung bringen muß. Ueberhaupt kommt Aristoteles mit besonderer Vorliebe gerade auf dies Stück zurück, so außer an obiger Stelle noch Cap. 11 § 5, Cap. 14 § 9, Cap. 16 § 4. 8.

6) Helena, unstreitig eins der schwächsten Stücke des Euripides; hat zwar jene durch die Geschichte, oder richtiger die Sage berühmte Gattin des Königs Menelaus zum Gegenstande, deren Entführung durch Paris Veranlassung zum trojanischen Kriege wurde; allein der Dichter hat den Stoff unter Anlehnung an eine Erzählung Herodot's (griechischer Geschichtschreiber aus Halikarnaß, um 484—408 v. Chr.) II, 112 in eigenmächtiger Weise sich zurechtgelegt und mit romanhaften Vorfällen vermischt. Ausgehend von der Voraussetzung, daß die wirkliche Helena auf der ägyptischen Insel Pharos vom Könige Proteus zurückgehalten werde, während ihr Gemahl vor Troja nur um ein der Gattin ähnliches, von Paris entführtes Trugbild kämpfe, läßt er den Menelaus nach der Einnahme von Troja in Aegypten landen und durch einen listigen Vorwand seine Gemahlin befreien. Die Lösung des Knotens gleicht in mancher Beziehung derjenigen in der Iphigenia auf Tauris.

7) wie in seinem Commentar zum Grafen Essex s. S. 145.

8) Im Commentar zu Act I. Scene 7 V. 88.

Voltaire ist mit seiner historischen Controlle ganz unleidlich. Wenn er doch lieber die Data in seiner allgemeinen Weltgeschichte [9] dafür verificiren wollte!

Zweiunddreißigstes Stück.

Den 18. August 1767.

Mit den Beispielen der Alten hätte Corneille noch weiter zurück gehen 134
können. Viele stellen sich vor, daß die Tragödie in Griechenland wirklich zur Erneuerung des Andenkens großer und sonderbarer Begebenheiten erfunden worden, daß ihre erste Bestimmung also gewesen, genau in die Fußtapfen der Geschichte zu treten und weder zur Rechten noch zur Linken auszuweichen. Aber sie irren sich. Denn schon Thespis [1] ließ sich um die historische Richtigkeit ganz unbekümmert.[2] Es ist wahr, er zog sich darüber einen harten Verweis von dem Solon zu. Doch ohne zu sagen, daß Solon sich besser auf die Gesetze des Staats als der Dichtkunst verstanden, so läßt sich den Folgerungen, die man aus seiner Mißbilligung ziehen könnte, auf eine andere Art ausweichen. Die Kunst bediente sich unter dem Thespis schon aller Vorrechte, als sie sich von Seiten des Nutzens ihrer noch nicht würdig erzeigen konnte. Thespis ersann, erdichtete, ließ die bekanntesten Personen sagen und thun, was er wollte: aber er wußte seine Erdichtungen vielleicht weder wahrscheinlich, noch lehrreich zu machen. Solon bemerkte

---

9) Gemeint ist das geschichtliche Hauptwerk Voltaire's: Essai sur l'Histoire générale et sur les Moeurs et l'Esprit des Nations, das bereits um 1740 begonnen wurde, jedoch erst 1753 nach einem weiteren und umfassenderen Plane, als Anfangs beabsichtigt war, im Druck erschien. In diesem Werke, das übrigens bei seiner Veröffentlichung von Lessing (Berlinische Zeitung vom 2. Januar 1753, Werke von L=M. III. S. 380) in einer den Verfasser sehr ehrenden Weise beurtheilt wurde, hat Voltaire den ersten Versuch gemacht, eine wirkliche Culturgeschichte zu liefern, indem er das innere Leben, die gesellschaftlichen und sittlichen Zustände aller bekannten Völker seit Karl dem Großen philosophisch auffaßte und darstellte. Allein Montesquieu's Urtheil (s. St. XXIII. A. 2) zeigt sich auch hier in seiner ganzen Richtigkeit. In seinem Hasse gegen die herrschende Kirche läßt Voltaire sich zu blinder Leidenschaftlichkeit hinreißen, und alle zeitlichen und örtlichen Schranken überspringend, thut er den Thatsachen Gewalt an und übersieht das Grundgesetz der geschichtlichen Entwickelung.

1) s. St. XVIII. A. 16. Er wird gemeiniglich als der Erfinder und Bildner der attischen Tragödie betrachtet.

2) Nach einer von Lessing angemerkten Stelle, die sich bei Diogenes (aus Laerte in Cilicien gebürtig, lebte als Grammatiker zu Athen, wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des zweiten christlichen Jahrhunderts) I, 59 findet, verbot Solon dem Thespis um 565 die Aufführung seiner Tragödien, und zwar, wie es heißt, aus keinem anderen Grunde, als weil dieselben „unnütz seien und auf Fälschung der Thatsachen beruhten". Fünfundzwanzig Jahre lang behielt dies Verbot seine Kraft.

in ihnen also nur das Unwahre, ohne die geringste Vermuthung von dem Nützlichen zu haben. Er eiferte wider ein Gift, welches, ohne sein Gegengift mit sich zu führen, leicht von übeln Folgen sein könnte.

Ich fürchte sehr, Solon dürfte auch die Erdichtungen des großen Corneille nichts als leidige Lügen genannt haben. Denn wozu alle diese Erdichtungen? Machen sie in der Geschichte, die er damit überladet, das Geringste wahrscheinlicher? Sie sind nicht einmal für sich selbst wahrscheinlich. Corneille prahlte damit, als mit sehr wunderbaren Anstrengungen der Erdichtungskraft,[3] und er hätte doch wissen sollen, daß nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten einen schöpfrischen Geist beweise.

Der Poet findet in der Geschichte eine Frau, die Mann und Söhne mordet; eine solche That kann Schrecken und Mitleid erwecken, und er nimmt sich vor, sie in einer Tragödie zu behandeln. Aber die Geschichte sagt ihm weiter nichts als das bloße Factum, und dieses ist eben so gräßlich als
135 außerordentlich. Es giebt höchstens drei Scenen, und da es von allen nähern Umständen entblößt ist, drei unwahrscheinliche Scenen. — Was thut also der Poet?

So wie er diesen Namen mehr oder weniger verdient, wird ihm entweder die Unwahrscheinlichkeit oder die magere Kürze der größere Mangel seines Stückes scheinen.

Ist er in dem erstern Falle, so wird er vor allen Dingen bedacht sein, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene unwahrscheinliche Verbrechen nicht wohl anders als geschehen müssen. Unzufrieden, ihre Möglichkeit blos auf die historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen; wird er suchen, die Vorfälle, welche diese Charaktere in Handlung setzen, so nothwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen; wird er suchen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen; wird er suchen, diese Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen: daß wir überall nichts als den natürlichsten, ordentlichsten Verlauf wahrnehmen; daß wir bei jedem Schritte, den er seine Personen thun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn in dem nehmlichen Grade der Leidenschaft, bei der nehmlichen Lage der Sachen selbst gethan haben; daß uns nichts dabei befrembet als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, vor dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler[4] Strom dahin reißt, und voll Schrecken über das

---

3) a. a. O. nennt er seine Vergewaltigungen der Thatsachen des embellissements de l'invention et des acheminements vraisemblables à l'effet dénaturé que me présentait l'histoire et que les lois du poëme ne me permettaient pas de changer.

4) fatal steht hier noch durchaus in seiner ursprünglichen Bedeutung, in welcher es so viel heißt als „verhängnißvoll", „durchaus unwiderstehlich."

Bewußtsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahin reißen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu sein glauben. — Und schlägt der Dichter diesen Weg ein, sagt ihm sein Genie, daß er darauf nicht schimpflich ermatten werde, so ist mit eins auch jene magere Kürze seiner Fabel verschwunden; es bekümmert ihn nun nicht mehr, wie er mit so wenigen Vorfällen fünf Akte füllen wolle; ihm ist nur bange, daß fünf Akte alle den Stoff nicht fassen werden, der sich unter seiner Bearbeitung aus sich selbst immer mehr und mehr vergrößert, wenn er einmal der verborgnen Organisation desselben auf die Spur gekommen und sie zu entwickeln verstehet.

Hingegen dem Dichter, der diesen Namen weniger verdienet, der
weiter nichts als ein witziger Kopf, als ein guter Versifikateur ist, dem,
sage ich, wird die Unwahrscheinlichkeit seines Vorwurfs so wenig anstößig
sein, daß er vielmehr eben hierin das Wunderbare desselben zu finden ver- 136
meinet, welches er auf keine Weise vermindern dürfe, wenn er sich nicht
selbst des sichersten Mittels berauben wolle, Schrecken und Mitleid zu erregen. Denn er weiß so wenig, worin eigentlich dieses Schrecken und dieses Mitleid bestehet,[5] daß er, um jenes hervor zu bringen, nicht sonderbare, unerwartete, unglaubliche, ungeheure Dinge genug häufen zu können glaubt, und, um dieses zu erwecken, nur immer seine Zuflucht zu den außerordentlichsten, gräßlichsten Unglücksfällen und Freventhaten nehmen zu müssen vermeinet. Kaum hat er also in der Geschichte eine Cleopatra, eine Mörderin ihres Gemahls und ihrer Söhne aufgejagt, so sieht er, um eine Tragödie daraus zu machen, weiter nichts dabei zu thun, als die Lücken zwischen beiden Verbrechen auszufüllen, und sie mit Dingen auszufüllen, die wenigstens eben so befremdend sind als diese Verbrechen selbst. Alles dieses, seine Erfindungen und die historischen Materialien, knetet er denn in einen fein langen, fein schwer zu fassenden Roman zusammen, und wenn er es so gut zusammen geknetet hat, als sich nur immer Heckfel und Mehl zusammen kneten lassen, so bringt er seinen Teig auf das Drahtgerippe von Akten und Scenen, läßt erzählen und erzählen, läßt rasen und reimen, — und in vier, sechs Wochen, nachdem ihm das Reimen leichter oder saurer ankömmt, ist das Wunder fertig; es heißt ein Trauerspiel, — wird gedruckt und aufgeführt, — gelesen und angesehen, — bewundert oder ausgepfiffen, — bei-

---

5) Das Mittel, das die Tragödie nach Aristoteles anwendet, um ihren Zweck (s. St. II. A. 10) zu erreichen, ist die Erregung von Furcht und Mitleid. An dieser Stelle, wie auch noch in den nachfolgenden Stücken, übersetzt Lessing das griechische φόβος in Anlehnung an das französische terreur mit „Schrecken“, ein Wort, das er als dem griechischen nicht entsprechend im LXXV. Stücke endgültig verwirft und durch „Furcht“ ersetzt.

behalten oder vergessen, so wie es das liebe Glück will. Denn „Hat nicht jedes Büchlein sein Schicksal?“[6]

Darf ich es wagen, die Anwendung hiervon auf den großen Corneille zu machen? Oder brauche ich sie noch lange zu machen? — Nach dem geheimnißvollen Schicksale, welches die Schriften so gut als die Menschen haben, ist seine Rodogune nun länger als hundert Jahr als das größte Meisterstück des größten tragischen Dichters von ganz Frankreich, und gelegentlich mit von ganz Europa, bewundert worden. Kann eine hundertjährige Bewunderung wohl ohne Grund sein? Wo haben die Menschen so lange ihre Augen, ihre Empfindung gehabt? War es von 1644[7] bis 1767 allein dem hamburgischen Dramaturgisten aufbehalten, Flecken in der Sonne zu sehen und ein Gestirn auf ein Meteor herabzusetzen?

O nein! Schon im vorigen Jahrhunderte saß einmal ein ehrlicher
Hurone in der Bastille zu Paris;[8] dem ward die Zeit lang, ob er schon
137 in Paris war, und vor langer Weile studierte er die französischen Poeten;
diesem Huronen wollte die Rodogune gar nicht gefallen. Hernach lebte zu
Anfange des jetzigen Jahrhunderts irgendwo in Italien ein Pedant,[9] der

---

6) übersetzt v. d. H. aus dem kurzen Lehrbuch der Metrik, welches Terentianus (wahrscheinlich dem Ende des dritten Jahrhunderts n. Chr. angehörig) aus Mauretanien, unter dem Titel De litteris, syllabis, pedibus et metris verfaßte. Siehe daselbst die Abtheilung vom carmen heroicum V. 258.

7) muß 1646 heißen.

8) In feiner Weise spielt Lessing hier auf eine der kleinen satirischen Erzählungen Voltaire's an, die unter dem Titel L'Ingénu d. i. der Harmlose, im 60. Bde. der bereits erwähnten Gesammtausgabe von Voltaire's Werken zu finden ist. Indem der Erzähler den Widerspruch schildern will, in welchem der gesunde Menschenverstand mit den unnatürlichen Künsteleien des Glaubens und der herrschenden Sitte steht, läßt er einen Huronen (d. h. einen freien Nordindianer aus der Gegend des Eriesees) nach Paris verschlagen werden, schildert seine dortigen Erlebnisse und giebt den Eindruck wieder, den die Verhältnisse der französischen Hauptstadt auf das unbefangene Naturkind machen. Durch ein unbedachtsam hingeworfenes Wort macht der Hurone auch mit der Bastille, jenem berühmten Gefängnisse für Staatsgefangene, Bekanntschaft. Während seines Aufenthalts daselbst beschäftigt er sich fleißig mit der Lectüre der französischen Schriftsteller und fällt über dieselben zum Theil recht treffende Urtheile. Um seine Ansicht über die Rodogune befragt, sagt er S. 63: „Den Anfang habe ich fast gar nicht verstanden, die Mitte empörte mich. Die letzte Scene hat mich sehr ergriffen, obgleich sie mir wenig wahrscheinlich scheint. Für Niemand habe ich mich interessirt, und nicht zwanzig Verse habe ich im Gedächtniß behalten, ich, der ich alle behalte, wenn sie mir gefallen!“

9) Dieses nicht gerade schmeichelhafte, aber von Lessing wohl nur scherzweise angewandte Prädikat bezieht sich auf den berühmten **Marchese Francesco Scipione Maffei** (aus Verona, 1675—1755), der nach seiner Theilnahme am spanischen Erbfolgekriege nach Verona zurückkehrte und, mit glänzenden Geistesgaben und einer angenehmen Persönlichkeit wohl ausgerüstet, als Dichter, Kunstrichter, Alterthumskenner, Geschichtschreiber, Naturforscher, ja selbst als theologischer Schriftsteller thätig war. Nicht ohne Erfolg regte Maffei zuerst, indem er seine Landsleute, statt auf die Muster des Auslandes, auf die Schätze der italieni-

hatte den Kopf von den Trauerspielen der Griechen und seiner Landesleute des sechszehnten Seculi voll, und der fand an der Rodogune gleichfalls vieles auszusetzen. Endlich kam vor einigen Jahren sogar auch ein Franzose,[10] sonst ein gewaltiger Verehrer des Corneilleschen Namens (denn weil er reich war und ein sehr gutes Herz hatte, so nahm er sich einer armen verlassenen Enkelin dieses großen Dichters an, ließ sie unter seinen Augen erziehen, lehrte sie hübsche Verse machen, sammelte Almosen für sie, schrieb zu ihrer Aussteuer einen großen einträglichen Commentar über die Werke ihres Großvaters u. s. w.), aber gleichwohl erklärte er die Rodogune für ein sehr ungereimtes Gedicht und wollte sich des Todes verwundern, wie ein so großer Mann, als der große Corneille, solch widersinniges Zeug habe schreiben können.[11] — Bei einem von diesen ist der Dramaturgist ohnstreitig in die Schule gegangen, und aller Wahrscheinlichkeit nach bei dem letztern; denn es ist doch gemeiniglich ein Franzose, der den Ausländern über die Fehler eines Franzosen die Augen eröffnet. Diesem ganz gewiß betet er nach; — oder ist es nicht diesem, wenigstens dem Welschen, — wo nicht gar dem Huronen. Von einem muß er es doch haben. Denn daß ein Deutscher selbst dächte, von selbst die Kühnheit hätte, an der Vortrefflichkeit eines Franzosen zu zweifeln, wer kann sich das einbilden?

Ich rede von diesen meinen Vorgängern mehr bei der nächsten Wiederholung der Rodogune.[12] Meine Leser wünschen aus der Stelle zu kommen,

---

schen Literatur des 16. Jahrh. hinwies, den nationalen Sinn wieder an, suchte die ästhetischen Gesetze der alten Griechen wieder zur Geltung zu bringen und stellte in seiner weiter unten erwähnten „Merope" ein neues Muster auf, das ganz ungewöhnlichen Beifall fand. — Seine Osservazioni sopra la Rodoguna, Tragedia francese, sind in der Form eines Briefes im J. 1700 verfaßt und erschienen in den Rime e Prose del Maffei, Ven. 1719. 4º. [p. 165—175] im Druck. Die Ausstellungen sind im Wesentlichen folgende: Der Dichter hat die Geschichte auf's Gröblichste gefälscht und ist den Forderungen des gesunden Menschenverstandes in Bezug auf Wahrscheinlichkeit der Handlung nicht gerecht geworden. Dazu fehlt es dem Stücke nicht an innern Widersprüchen und Wiederholungen. Allein ganz abgesehen von diesen Mängeln der Behandlung ist der Stoff an sich gar nicht geeignet, um daraus eine „vollkommene" Tragödie zu dichten. Es fehlt ihm das wahrhaft Tragische; er enthält nur grausame und nicht zu entschuldigende Verbrechen und kann mithin den Zweck der Tragödie nicht erfüllen, der kein anderer ist, als Mitleid und Furcht zu erwecken. (La crudel morte di Seleuco dipinto si virtuoso è atta più che altro a destar indignazione contra il Cielo, che permise avvenimento si ingiusto, direbbe Aristotele, e contra il Poeta, che lo compose, direbbe alcun altro).

10) Wiederum Voltaire.

11) Ueber Voltaire's Commentar zu Corneille s. St. XXIII. A. 1. Voltaire scheint es gefühlt zu haben, daß er das Stück „mit zu strengen Augen geprüft habe;" denn am Schlusse des Commentars zu Rodogune glaubt er sich gewissermaßen deswegen entschuldigen zu müssen.

12) Wiewohl das Stück während Lessing's Anwesenheit in Hamburg noch einmal, nämlich Mittwoch den 26. August aufgeführt wurde, so blieb uns Lessing doch die weiteren in

und ich mit ihnen. Jetzt nur noch ein Wort von der Uebersetzung, nach welcher dieses Stück aufgeführet worden. Es war nicht die alte Wolfenbüttelsche vom Bressand,[13] sondern eine ganz neue, hier verfertigte, die noch ungedruckt lieget, in gereimten Alexandrinern. Sie darf sich gegen die beste von dieser Art nicht schämen und ist voller starken, glücklichen Stellen.[14] Der Verfasser aber, weiß ich, hat zu viel Einsicht und Geschmack, als daß er sich einer so undankbaren Arbeit noch einmal unterziehen wollte. Corneillen gut zu übersetzen, muß man bessere Verse machen können, als er selbst.

Dreiunddreißigstes Stück.

Den 21. August 1767.

138 Den sechsunddreißigsten Abend (Freitags den 3. Juli) ward das Lustspiel des Herrn Favart, Soliman der Zweite,[1] ebenfalls in Gegenwart Sr. Königl. Majestät von Dänemark, aufgeführet.

Ich mag nicht untersuchen, wie weit es die Geschichte bestätiget, daß Soliman II. sich in eine europäische Sklavin verliebt habe, die ihn so zu fesseln, so nach ihrem Willen zu lenken gewußt, daß er, wider alle Gewohnheit seines Reichs, sich förmlich mit ihr verbinden und sie zur Kaiserin erklären müssen.[2] Genug, daß Marmontel hierauf eine von seinen morali-

---

Aussicht gestellten Bemerkungen schuldig. Nur bei Gelegenheit einer anderweitigen Untersuchung in St. LXXXI—LXXXIII rügt er noch einzelne Mängel des Stückes.

13) F. C. Bressand (wahrscheinlich ein Pseudonymus, = Brandes), der am Wolfenbüttler Hofe lebend, Opern und Ballette verfaßte und einige französische Dramen übersetzte, die sämmtlich zwischen 1691 und 1702 erschienen sind. Seine „Rodogune, Princessin aus Parthien", kam Wolfenbüttel 1691, 8° heraus.

14) Wohl ohne Zweifel bezieht sich dies Urtheil Lessing's auf die zwei Jahre später, Hamburg und Bremen bei Cramer im Druck erschienene Uebersetzung: Rodogune, ein Trauerspiel von Corneille, zum Behuf des Hamburgischen Theaters, von der es in Klotz, Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, Halle 1770. IV. Bd. S. 724 heißt: „Eine unserer besten poetischen Uebersetzungen für's Theater, zwar frei, aber fließend und stark. Der Uebersetzer heißt Meyer."

1) Les trois Sultanes ou Soliman II., ein Lustspiel in freien Versen und drei Acten, nach der Titelangabe zum ersten Male aufgeführt am 8. November 1776. Der Inhalt erhellt hinlänglich aus den folgenden Mittheilungen.

2) Die Geschichte Soliman's II., des großen ottomanischen Kaisers (reg. von 1520—1566), und sein Verhältniß zu Roxelane, die lange als Tochter Sigismund's I. von Polen (reg. 1506—1548) galt, nach andern Angaben (s. Wallich, De religione Turcica p. 319) eine Italienerin gewesen und im Jahre 1525 aus Castel Collechio entführt worden sein soll (eine Angabe, die mit der Thatsache streitet, daß sie bereits 1524 dem Sultan einen Sohn mit Namen Selim geboren hatte), in den Venetianischen und

schen Erzählungen gegründet,[3] in der er aber jene Sklavin, die eine Italienerin soll gewesen sein, zu einer Französin macht; ohne Zweifel, weil er es ganz unwahrscheinlich gefunden, daß irgend eine andere Schöne, als eine Französische, einen so seltnen Sieg über einen Großtürken erhalten können.

Ich weiß nicht, was ich eigentlich zu der Erzählung des Marmontel sagen soll; nicht, daß sie nicht mit vielem Witze angelegt, mit allen den feinen Kenntnissen der großen Welt, ihrer Eitelkeit und ihres Lächerlichen ausgeführet und mit der Eleganz und Anmuth geschrieben wäre, welche diesem Verfasser so eigen sind; von dieser Seite ist sie vortrefflich, allerliebst. Aber es soll eine moralische Erzählung sein, und ich kann nur nicht finden, wo ihr das Moralische sitzt. Allerdings ist sie nicht so schlüpfrig, so anstößig als eine Erzählung des La Fontaine[4] oder Grecourt:[5] aber ist sie darum moralisch, weil sie nicht ganz unmoralisch ist?

Kaiserlichen Gesandtschaftsberichten aber stets als „Die Russin" (La Rossa) bezeichnet wird und aller Wahrscheinlichkeit nach die Tochter eines armen Popen aus Bohatyn an der Liza im heutigen Galizien war (s. J. v. Hammer, Geschichte des Osmanischen Reiches, III. Bd. 1828. S. 627 f.), mußte Lessing aus seiner Jugendzeit noch wohlbekannt sein. Denn angeregt durch die Lectüre zweier Werke: Charles Auguste de Thou, Geschichte seiner Zeit (Thuani Historiarum superioris seculi Operum pars I, s. a.), und Busbeck, Türkische Briefe (A. Gislenii Busbecquii Epistolae legationis turcicae, Lugd. Bat. 1633), hatte er bereits 1748 im Wettstreit mit seinem Freunde Weiße den „Versuch eines Trauerspiels" geschrieben, das, „Giangir oder der verschmähte Thron" betitelt, zeigen sollte, wie Roxelanens jüngster Sohn Giangir (nach Busbeck; de Thou: Zeangir) durch freiwilligen Tod dem Throne entsagte, dessen sein innigstgeliebter Stiefbruder Mustapha, ein Sohn Soliman's von einer früheren Sultane, durch die böswilligen Intriguen der Mutter beraubt worden war. Während aber Weiße's Versuch unter dem Titel: „Mustapha und Zeangir" zur Vollendung gedieh und, freilich erst 1762 im II. Bde. seines „Beitrags zum deutschen Theater" im Druck erschien, blieb der Lessing'sche ein dürftiges Fragment (zuerst gedruckt in: Lessing's Theatralischer Nachlaß. II Th. Berlin 1786; neuerdings leichter zugänglich in: Vierundfünfzig dramatische Entwürfe und Pläne Lessing's, Berlin, Hempel, 1876. S. 359—367). — Uebrigens haben auch andere Dramatiker des vorigen Jahrhunderts, wie die Franzosen Bélin, de Chamfort, de Maison-Neuve theils vor, theils nach den Lessing-Weiße'schen Versuchen denselben Stoff dramatisch bearbeitet (Vgl. Hist. du Théâtre tom. XIV, p. 348—360; Laharpe, Cours de Littérature 1813. tom. VI. p. 370, 371; VIII. 346; X. 215—243; Correspondance de Grimm, Février 1777).

3) Es ist die zweite des I. Thls. der Contes moraux, Leipziger Ausgabe von 1791, S. 34—56.

4) **Jean Lafontaine** (aus Chateau-Thierry, 1621—1695), der als Fabeldichter von den Franzosen einstimmig über alle andern gestellt wird, schrieb auch poetische Erzählungen (Contes, Nouvelles), die, wenn auch höchst geistreich und witzig, doch in eigenthümlichem Widerspruche stehen mit der Naivetät, die den Verfasser der Fabeln kennzeichnet. Unzüchtig und schlüpfrig, erregten sie sogar den Unwillen des nichts weniger als streng sittlichen Königs Ludwig's XIV.

5) **Jean Baptiste Joseph Villart de Grécourt** (aus Tours, 1683—1743) widmete sich Anfangs dem geistlichen Stande; allein sein lebhafter, unruhiger Geist, seine

Ein Sultan, der in dem Schooße der Wollüste gähnet, dem sie der alltägliche und durch nichts erschwerte Genuß unschmackhaft und ekel gemacht hat, der seine schlaffen Nerven durch etwas ganz Neues, ganz Besonderes wieder gespannet und gereizet wissen will, um den sich die feinste Sinnlichkeit, die raffinirteste Zärtlichkeit umsonst bewirbt, vergebens erschöpft: dieser kranke Wollüstling ist der leidende Held in der Erzählung. Ich sage, der leidende; der Lecker hat sich mit zu viel Süßigkeiten den Magen verdorben; nichts will ihm mehr schmecken, bis er endlich auf etwas verfällt, was jedem gesunden Magen Abscheu erwecken würde, auf faule Eier, auf Rattenschwänze und Raupenpasteten; die schmecken ihm. Die edelste, bescheidenste Schön-
139 heit,[6] mit dem schmachtendsten Auge, groß und blau, mit der unschuldigsten, empfindlichsten Seele, beherrscht den Sultan, — bis sie gewonnen ist. Eine andere,[7] majestätischer in ihrer Form, blendender von Colorit, blühende Suada[8] auf ihren Lippen, und in ihrer Stimme das ganze liebliche Spiel bezaubernder Töne, eine wahre Muse, nur verführerischer, wird — genossen und vergessen. Endlich erscheinet ein weibliches Ding,[9] flüchtig, unbedachtsam, wild, witzig bis zur Unverschämtheit, lustig bis zum Tollen, viel Physiognomie, wenig Schönheit, niedlicher als wohlgestaltet, Taille, aber keine Figur; dieses Ding, als es den Sultan erblickt, fällt mit der plumpesten Schmeichelei wie mit der Thüre ins Haus: „Dem Himmel sei Dank, solch' eine Figur laß ich mir gefallen!"[10] — (Eine Schmeichelei, die nicht blos dieser Sultan, auch mancher deutscher Fürst, dann und wann etwas feiner, dann und wann aber auch wohl noch plumper, zu hören bekommen, und mit der unter zehnen neune, so gut wie der Sultan, vorlieb genommen, ohne die Beschimpfung, die sie wirklich enthält, zu fühlen.) Und so wie dieses Eingangscompliment, so das Uebrige — „Du bist für einen Türken viel zu gut: — Du hast sogar etwas von einem Franzosen — Nein, sind diese Türken drollig! — Ich will dem Türken doch etwas Lebensart beibringen — Ich gebe die Hoffnung nicht auf, aus ihm noch dereinst einen

---

zügellose Einbildungskraft, sowie sein ausschweifender Hang zu sinnlichen Genüssen (gewöhnlich hieß er nur der galante Abbé) ließ ihn bald diesem Berufe untreu werden. Ernstern Studien abhold, beschäftigte er sich mit der Abfassung beißender Satiren, Epigramme und c. 90 poetischer Erzählungen (contes), die in Frivolität und Lüsternheit hinter denen des Lafontaine nicht zurückstehen.

6) Es ist die weiter unten erwähnte Elmire.

7) mit Namen Delia.

8) In Suada (griech. Πειθώ), der beständigen Begleiterin der Venus, dachten sich die Römer „die Gabe der Ueberredung" personificirt. Letztere zu bezeichnen, gebrauchen wir daher das Wort noch heute.

9) die „Französin" Roxelane.

10) a. a. O. S. 43 (übersetzt v. d. H.).

guten Franzosen zu machen.“ [11] — Dennoch gelingt es dem Dinge! Es lacht und schilt, es droht und spottet, es liebäugelt und mault, bis der Sultan, nicht genug, ihm zu gefallen, dem Serraglio eine neue Gestalt gegeben zu haben, auch Reichsgesetze abändern und Geistlichkeit und Pöbel wider sich aufzubringen Gefahr laufen muß, wenn er anders mit ihr eben so glücklich sein will, als schon der und jener, wie sie ihm selbst bekennet, in ihrem Vaterlande mit ihr gewesen. Das verlohnte sich wohl der Mühe!

Marmontel fängt seine Erzählung mit der Betrachtung an, daß große Staatsveränderungen oft durch sehr geringfügige Kleinigkeiten veranlaßt worden, und läßt den Sultan mit der heimlichen Frage an sich selbst schließen: wie ist es möglich, daß eine kleine aufgestülpte Nase die Gesetze eines Reiches umstoßen können? Man sollte also fast glauben, daß er blos diese Bemerkung, dieses anscheinende Mißverhältniß zwischen Ursache und Wirkung, durch ein Exempel erläutern wollen.[12] Doch diese Lehre wäre unstreitig zu allgemein, und er entdeckt uns in der Vorrede selbst, daß er eine ganz andere und weit speciellere dabei zur Absicht gehabt. „Ich nahm mir vor, sagt er,[13] die Thorheit derjenigen zu zeigen, welche ein Frauenzimmer durch 140
Ansehen und Gewalt zur Gefälligkeit bringen wollen; ich wählte also zum Beispiele einen Sultan und eine Sklavin, als die zwei Extrema der Herrschaft und Abhängigkeit.“ Allein Marmontel muß sicherlich auch diesen seinen Vorsatz während der Ausarbeitung vergessen haben; fast nichts zielet dahin ab; man sieht nicht den geringsten Versuch einiger Gewaltsamkeit von Seiten des Sultans; er ist gleich bei den ersten Insolenzen, die ihm die galante Französin sagt, der zurückhaltendste, nachgebendste, gefälligste, folgsamste, unterthänigste Mann, „die beste, ehrlichste Haut von einem Ehemann“, [14] als kaum in Frankreich zu finden sein würde. Also nur gerade heraus; entweder es liegt gar keine Moral in dieser Erzählung des Marmontel, oder es ist die, auf welche ich oben bei dem Charakter des Sultans gewiesen: der Käfer, wenn er alle Blumen durchschwärmt hat, bleibt endlich auf dem Miste liegen.

Doch Moral oder keine Moral; dem dramatischen Dichter ist es gleich viel, ob sich aus seiner Fabel eine allgemeine Wahrheit folgern läßt oder

---

11) a. a. O. S. 48 (übersetzt v. d. H.).

12) Auch am Schlusse, als Soliman mit Roxelane zur Trauung sich in die Moschee begiebt, läßt Marmontel ersteren leise die Frage an letztere richten: „Wie ist es möglich, daß eine kleine, aufgestülpte Nase die Gesetze eines Reiches umzustoßen vermag?“ Ebenso läßt Favart am Schlusse seines Stückes den Minister Osmin ausrufen:

„Fürwahr, wer hätt' es je gedacht auf Erden,
Daß diese kleine, aufgestülpte Nas'
Den Reichsgesetzen könnt' gefährlich werden?“ (Uebers. v. d. H.)

13) a. a. O. S. IV.

14) übersetzt v. d. H.; L.: la meilleure pâte de mari.

nicht; und also war die Erzählung des Marmontel darum nichts mehr und nichts weniger geschickt, auf das Theater gebracht zu werden. Das that Favart, und sehr glücklich. Ich rathe allen, die unter uns das Theater aus ähnlichen Erzählungen bereichern wollen, die Favartsche Ausführung mit dem Marmontelschen Urstoffe zusammen zu halten.[15] Wenn sie die Gabe zu abstrahiren[16] haben, so werden ihnen die geringsten Veränderungen, die dieser gelitten und zum Theil leiden müssen, lehrreich sein, und ihre Empfindung wird sie auf manchen Handgriff leiten, der ihrer bloßen Spekulation wohl unentdeckt geblieben wäre, den noch kein Kritikus zur Regel generalisiret hat, ob er es schon verdiente, und der öfters mehr Wahrheit, mehr Leben in ihr Stück bringen wird, als alle die mechanischen Gesetze, mit denen sich kahle Kunstrichter herumschlagen, und deren Beobachtung sie lieber, dem Genie zum Trotze, zur einzigen Quelle der Vollkommenheit eines Drama machen möchten.

Ich will nur bei einer von diesen Veränderungen stehen bleiben. Aber ich muß vorher das Urtheil anführen, welches Franzosen selbst über das Stück gefällt haben.[17] Anfangs äußern sie ihre Zweifel gegen die Grundlage des Marmontels. „Soliman der Zweite, sagen sie, war einer von den größten Fürsten seines Jahrhunderts; die Türken haben keinen Kaiser,
141 dessen Andenken ihnen theurer wäre als dieses Solimans; seine Siege, seine Talente und Tugenden, machten ihn selbst bei den Feinden verehrungswürdig, über die er siegte; aber welche kleine, jämmerliche Rolle läßt ihn Marmontel spielen? Roxelane war nach der Geschichte eine verschlagene, ehrgeizige Frau, die ihren Stolz zu befriedigen, der kühnsten, schwärzesten Streiche fähig war, die den Sultan durch ihre Ränke und falsche Zärtlichkeit so weit zu bringen wußte, daß er wider sein eigenes Blut wüthete, daß er seinen Ruhm durch die Hinrichtung eines unschuldigen Sohnes befleckte;

---

15) Wie wenig übrigens trotz alledem Lessing von dem Favart'schen Stücke hielt, erhellt aus einem Briefe, den er am 29. Nov. 1770 an Eva König, seine spätere Gemahlin, schrieb: „Dem Stücke — — bin ich selbst nicht gut. Ich würde es kaum auf einem deutschen Theater dulden, wenn Roxelane auch eine Deutsche wäre; — nun aber gar in der vermeinten Hauptstadt von Deutschland (es ist von Wien die Rede) den Triumph einer französischen Stumpfnase auf die Bühne zu bringen, ist schlechterdings unerträglich." S. Lessing's Werke v. L.=M. Bd. XII. S. 326.

16) Die Gabe zu abstrahiren, auch wohl das Abstractionsvermögen genannt, ist die Fähigkeit des Verstandes, von verglichenen Objecten die ihnen eigenthümlichen Merkmale abzusondern und dadurch einen Gattungsbegriff zu bilden. Wer diese Fähigkeit besitzt, wird leicht, wie Lessing meint, im Stande sein, vom Inhalte der einzelnen Veränderungen, die Favart an dem überlieferten Stoffe vorgenommen hat, abzusehen und die allgemeineren Gesichtspunkte aufzufinden, die den Dichter bei seinen Veränderungen leiteten.

17) In dem bereits St. XVIII. A. 31 von L. citirten Journal Encyclopédique 1762, Januarheft S. 79 ff. Der Name des Kritikers selbst ist nicht beigefügt.

und diese Roxelane ist bei dem Marmontel eine kleine närrische Coquette, wie nur immer eine in Paris herumflattert, den Kopf voller Wind, doch das Herz mehr gut als böse. Sind dergleichen Verkleidungen, fragen sie, wohl erlaubt? Darf ein Poet oder ein Erzähler, wenn man ihm auch noch so viel Freiheit verstattet, diese Freiheit wohl bis auf die allerbekanntesten Charaktere erstrecken? Wenn er Facta nach seinem Gutdünken verändern darf, darf er auch eine Lucretia[18] verbuhlt und einen Sokrates galant schildern?"

Das heißt einem mit aller Bescheidenheit zu Leibe gehen. Ich möchte die Rechtfertigung des Herrn Marmontel nicht übernehmen; ich habe mich vielmehr schon dahin geäußert,[19] daß die Charaktere dem Dichter weit heiliger sein müssen als die Facta. Einmal, weil, wenn jene genau beobachtet werden, diese, insofern sie eine Folge von jenen sind, von selbst nicht viel anders ausfallen können; da hingegen einerlei Factum sich aus ganz verschiednen Charakteren herleiten läßt. Zweitens, weil das Lehrreiche nicht in den bloßen Factis, sondern in der Erkenntniß bestehet, daß diese Charaktere unter diesen Umständen solche Facta hervor zu bringen pflegen und hervorbringen müssen. Gleichwohl hat es Marmontel gerade umgekehrt. Daß es einmal in dem Serraglio eine europäische Sklavin gegeben, die sich zur gesetzmäßigen Gemahlin des Kaisers zu machen gewußt: das ist das Factum. Die Charaktere dieser Sklavin und dieses Kaisers bestimmen die Art und Weise, wie dieses Factum wirklich geworden, und da es durch mehr als eine Art von Charakteren wirklich werden können, so steht es freilich bei dem Dichter als Dichter, welche von diesen Arten er wählen will, ob die, welche die Historie bestätiget, oder eine andere, so wie der moralischen Absicht, die er mit seiner Erzählung verbindet, das eine oder das andere gemäßer ist. Nur sollte er sich, im Fall daß er andere Charaktere als die
historischen, oder wohl gar diesen völlig entgegen gesetzte wählet, auch der 142
historischen Namen enthalten und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Factum beilegen, als bekannten Personen nicht zukommende Charaktere andichten. Jenes vermehret unsere Kenntniß oder scheinet sie wenigstens zu vermehren, und ist dadurch angenehm. Dieses widerspricht der Kenntniß, die wir bereits haben, und ist dadurch unangenehm. Die Facta betrachten wir als etwas zufälliges, als etwas, das mehrern Personen gemein sein kann; die Charaktere hingegen als etwas wesentliches und eigenthümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will,

18) Lucretia, die Gemahlin des Tarquinius Collatinus, wurde von den Römern hochgepriesen wegen ihrer Keuschheit, weil sie durch des Königs Tarquinius Superbus' Sohn, Sextus, gewaltsam entehrt, ihre Schande nicht überleben wollte und sich den Dolch in's Herz stieß, nachdem sie die Ihrigen angefleht, ihre Schmach zu rächen. (510 v. Chr.).

19) Oben S. 149.

so lange er sie nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzet; diese hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheinet uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpiren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind.

Vierunddreißigstes Stück.

Den 25. August 1767.

Aber dennoch dünkt es mich immer ein weit verzeihlicherer Fehler, seinen Personen nicht die Charaktere zu geben, die ihnen die Geschichte giebt, als in diesen freiwillig gewählten Charakteren selbst, es sei von Seiten der innern Wahrscheinlichkeit oder von Seiten des Unterrichtenden[1] zu verstoßen. Denn jener Fehler kann vollkommen mit dem Genie bestehen, nicht aber dieser. Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrath seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl hervor zu bringen vermag, macht seinen Reichthum aus;[2] was es gehört oder gelesen, hat es entweder wieder vergessen oder mag es weiter nicht wissen, als insofern es in seinen Kram taugt; es verstößt also bald aus Sicherheit, bald aus Stolz, bald mit, bald ohne Vorsatz, so oft, so gröblich, daß wir andern gute Leute uns nicht genug darüber verwundern können; wir stehen und staunen und
143 schlagen die Hände zusammen und rufen: „Aber wie hat ein so großer Mann nicht wissen können! — wie ist es möglich, daß ihm nicht beifiel! — überlegte er denn nicht?“ O, laßt uns ja schweigen; wir glauben ihn zu demüthigen, und wir machen uns in seinen Augen lächerlich; alles, was wir besser wissen als er, beweiset blos, daß wir fleißiger zur Schule gegangen als er, und das hatten wir leider nöthig, wenn wir nicht vollkommne Dummköpfe bleiben wollten.

---

1) Bei „unterrichten“ denken wir mehr an das Beibringen theoretischer Kenntnisse. Lessing gebraucht das Unterrichtende aber hier, wie auch öfters (s. besonders oben S. 19) für das, was er selbst S. 205 als „Das Lehrreiche“ bezeichnet, „das nicht in den bloßen Faktis, sondern in der Erkenntniß besteht, daß diese Charaktere unter diesen Umständen solche Fakta hervorzubringen pflegen und hervorbringen müssen.“

2) Wie Lessing selbst anmerkt, nach Str. 5 V. 10 f. der II. Olympischen Ode des berühmten griechischen Lyrikers Pindar (aus Theben, 522—442 v. Chr.):

„Weise ist, wer aus eigner Kraft viel gedacht;
Die Nachbeter kreischen
Den Raben gleich ungestüm in
Eitler Geschwätzigkeit“ u. s. w. (Uebersetzt von Schnitzer.)

Marmontels Soliman hätte daher meinetwegen immer ein ganz anderer Solimann, und seine Roxelane eine ganz andere Roxelane sein mögen, als mich die Geschichte kennen lehret: wenn ich nur gefunden hätte, daß, ob sie schon nicht aus dieser wirklichen Welt sind, sie dennoch zu einer andern Welt gehören könnten; zu einer Welt, deren Zufälligkeiten in einer andern Ordnung verbunden, aber doch eben so genau verbunden sind als in dieser; zu einer Welt, in welcher Ursachen und Wirkungen zwar in einer andern Reihe folgen, aber doch zu eben der allgemeinen Wirkung des Guten abzwecken; kurz, zu der Welt eines Genies, das — (es sei mir erlaubt, den Schöpfer ohne Namen durch sein edelstes Geschöpf zu bezeichnen!), das, sage ich, um das höchste Genie im Kleinen nachzuahmen, die Theile der gegenwärtigen Welt versetzet, vertauscht, verringert, vermehret, um sich ein eigenes Ganze daraus zu machen, mit dem es seine eigene Absichten verbindet. Doch da ich dieses in dem Werke des Marmontels nicht finde, so kann ich es zufrieden sein, daß man ihm auch jenes nicht für genossen ausgehen läßt. Wer uns nicht schadlos halten kann oder will, muß uns nicht vorsätzlich beleidigen. Und hier hat es wirklich Marmontel, es sei nun nicht gekonnt oder nicht gewollt.

Denn nach dem angedeuteten Begriffe, den wir uns von dem Genie zu machen haben, sind wir berechtiget, in allen Charakteren, die der Dichter ausbildet oder sich schaffet, Uebereinstimmung und Absicht zu verlangen, wenn er von uns verlangt, in dem Lichte eines Genies betrachtet zu werden.

Uebereinstimmung! — Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äußern, nach dem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von schwarz auf weiß zu ändern. Ein Türk und Despot muß, auch wenn er verliebt ist, noch Türk und Despot sein. Dem Türken, der nur die sinnliche Liebe kennt, müssen keine von den Raffinements beifallen, die eine 144
verwöhnte Europäische Einbildungskraft damit verbindet. „Ich bin dieser liebkosenden Maschinen satt; ihre weiche Gelehrigkeit hat nichts anzügliches,[3] „nichts schmeichelhaftes; ich will Schwierigkeiten zu überwinden haben, und „wenn ich sie überwunden habe, durch neue Schwierigkeiten in Athem erhal„ten sein:“[4] so kann ein König von Frankreich denken, aber kein Sultan. Es ist wahr, wenn man einem Sultan diese Denkungsart einmal giebt, so kömmt der Despot nicht mehr in Betrachtung; er entäußert sich seines Despotismus selbst, um einer freiern Liebe zu genießen; aber wird er deßwegen

---

3) anzüglich im Sinne von „anziehend“, jetzt nicht mehr im Gebrauch.

4) a. a. O. S. 34.

auf einmal der zahme Affe sein, den eine dreiste Gauklerin kann tanzen lassen, wie sie will? Marmontel sagt:[5] Soliman war ein zu großer Mann, als daß er die kleinen Angelegenheiten seines Serraglio auf den Fuß wichtiger Staatsgeschäfte hätte treiben sollen. Sehr wohl; aber so hätte er auch am Ende wichtige Staatsgeschäfte nicht auf den Fuß der kleinen Angelegenheiten seines Serraglio treiben müssen. Denn zu einem großen Manne gehört beides: Kleinigkeiten als Kleinigkeiten, und wichtige Dinge als wichtige Dinge zu behandeln. Er suchte, wie ihn Marmontel selbst sagen läßt, freie Herzen, die sich aus bloßer Liebe zu seiner Person die Sklaverei gefallen ließen; er hatte ein solches Herz an der Elmire gefunden; aber weiß er, was er will? Die zärtliche Elmire wird von einer wollüstigen Delia verdrängt, bis ihm eine Unbesonnene den Strick über die Hörner wirft, der er sich selbst zum Sklaven machen muß, ehe er die zweideutige Gunst genießet, die bisher immer der Tod seiner Begierden gewesen. Wird sie es nicht auch hier sein? Ich muß lachen über den guten Sultan, und er verdiente doch mein herzliches Mitleid. Wenn Elmire und Delia nach dem Genusse auf einmal alles verlieren, was ihn vorher entzückte, was wird dann Roxelane nach diesem kritischen Augenblicke für ihn noch behalten? Wird er es acht Tage nach ihrer Krönung noch der Mühe werth halten, ihr dieses Opfer gebracht zu haben? Ich fürchte sehr, daß er schon den ersten Morgen, sobald er sich den Schlaf aus den Augen gewischt, in seiner verehelichten Sultane weiter nichts sieht als ihre zuversichtliche Frechheit und ihre aufgestülpte Nase. Mich dünkt, ich höre ihn ausrufen: Beim Mahomet, wo habe ich meine Augen gehabt!

Ich leugne nicht, daß bei alle den Widersprüchen, die uns diesen Soliman so armselig und verächtlich machen, er nicht wirklich sein könnte.
145 Es giebt Menschen genug, die noch kläglichere Widersprüche in sich vereinigen. Aber diese können auch eben darum keine Gegenstände der poetischen Nachahmung sein. Sie sind unter ihr, denn ihnen fehlet das Unterrichtende; es wäre denn, daß man ihre Widersprüche selbst, das Lächerliche oder die unglücklichen Folgen derselben, zum Unterrichtenden machte, welches jedoch Marmontel bei seinem Soliman zu thun offenbar weit entfernt gewesen. Einem Charakter, dem das Unterrichtende fehlet, dem fehlet die

Absicht. — Mit Absicht handeln ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel verbunden ist, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen und verlangen,

---

5) a. a. O. S. 35.

daß auch wir uns mit dem ebenso geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres kunstreichen, aber absichtlosen Gebrauches ihrer Mittel entspringet. Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an zu lernen; es sind seine Vorübungen;[6] auch braucht es sie in größeren Werken zu Füllungen, zu Ruhepunkten unserer wärmern Theilnehmung; allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet es weitere und größere Absichten; die Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu thun oder zu lassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen; die Absicht, uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen als schön und als glücklich selbst im Unglücke, dieses hingegen als häßlich und unglücklich selbst im Glücke zu zeigen; die Absicht, bei Vorwürfen, wo keine unmittelbare Nacheiferung, keine unmittelbare Abschreckung für uns Statt hat, wenigstens unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, die es zu sein verdienen, und diese Gegenstände jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, damit uns kein falscher Tag verführt, was wir begehren sollten, zu verabscheuen, und was wir verabscheuen sollten, zu begehren.

Was ist nun von diesen allen in dem Charakter des Solimans, in dem Charakter der Roxelane? Wie ich schon gesagt habe: Nichts. Aber von manchem ist gerade das Gegentheil darin; ein Paar Leute, die wir verachten sollten, wovon uns das eine Ekel und das andere Unwille eigent- 146
lich erregen müßte, ein stumpfer Wollüstling, eine abgefeimte Buhlerin, werden uns mit so verführerischen Zügen, mit so lachenden Farben geschildert, daß es mich nicht wundern sollte, wenn mancher Ehemann sich daraus berechtiget zu sein glaubte, seiner rechtschaffnen und so schönen als gefälligen Gattin überdrüssig zu sein, weil sie eine Elmire und keine Roxelane ist.

Wenn Fehler, die wir adoptiren, unsere eigene Fehler sind, so haben die angeführten französischen Kunstrichter[7] Recht, daß sie alle das Tadelhafte des Marmontelschen Stoffes dem Favart mit zur Last legen. Dieser scheinet ihnen sogar dabei noch mehr gesündiget zu haben als jener. „Die Wahrscheinlichkeit, sagen sie,[8] auf die es vielleicht in einer Erzählung so sehr nicht ankömmt, ist in einem dramatischen Stücke unumgänglich nöthig, und diese ist in dem gegenwärtigen auf das äußerste verletzet. Der große Soliman spielet eine sehr kleine Rolle, und es ist unangenehm, so einen Helden nur immer aus so einem Gesichtspunkte zu betrachten. Der Charakter eines Sultans ist noch mehr verunstaltet; da ist auch nicht ein Schatten von der

6) d. h. diese Nachahmungen sind für das Genie das, was bei den alten Rhetorikern die Vorübungen oder προγυμνάσματα waren: schematische Anleitungen zur Kunst.

7) s. St. XXXIII. A. 17.

8) S. 91 a. a. O.

unumschränkten Gewalt, vor der alles sich schmiegen muß. Man hätte diese Gewalt wohl lindern können, nur ganz vertilgen hätte man sie nicht müssen. Der Charakter der Roxelane hat wegen seines Spiels gefallen; aber wenn die Ueberlegung darüber kömmt, wie sieht es dann mit ihm aus? Ist ihre Rolle im geringsten wahrscheinlich? Sie spricht mit dem Sultan wie mit einem Pariser Bürger; sie tadelt alle seine Gebräuche; sie widerspricht in allen seinem Geschmacke und sagt ihm sehr harte, nicht selten sehr beleidigende Dinge. Vielleicht zwar hätte sie das alles sagen können, wenn sie es nur mit gemessenern Ausdrücken gesagt hätte. Aber wer kann es aushalten, den großen Soliman von einer jungen Landstreicherin so hofmeistern zu hören? Er soll sogar die Kunst zu regieren von ihr lernen. Der Zug mit dem verschmähten Schnupftuche[9] ist hart, und der mit der weggeworfenen Tabakspfeife[10] ganz unerträglich."

Fünfunddreißigstes Stück.

Den 28. August 1767.

147 Der letztere Zug, muß man wissen, gehört dem Favart ganz allein; Marmontel hat sich ihn nicht erlaubt. Auch ist der erstere bei diesem feiner als bei jenem. Denn beim Favart giebt Roxelane das Tuch, welches der Sultan ihr gegeben, weg; sie scheinet es der Delia lieber zu gönnen als sich selbst; sie scheinet es zu verschmähen: das ist die Beleidigung. Beim Marmontel hingegen läßt sich Roxelane das Tuch von dem Sultan geben, und giebt es der Delia in seinem Namen; sie beuget damit einer Gunstbezeigung nur vor, die sie selbst noch nicht anzunehmen Willens ist, und das mit der uneigennützigsten, gutherzigsten Miene: der Sultan kann sich über nichts beschweren, als daß sie seine Gesinnungen so schlecht erräth oder nicht besser errathen will.

Ohne Zweifel glaubte Favart durch dergleichen Ueberladungen das Spiel der Roxelane noch lebhafter zu machen; die Anlage zu Impertinenzen

9) Bei Marmontel singt Delia ein Lied zur Harfe. Der Sultan und Roxelane lauschen entzückt dem Vortrag. Da springt letztere auf und bittet den Sultan um das Schnupftuch. Dieser im Glauben, daß er nun endlich am Ziel seiner Wünsche sei, giebt ihr das Tuch. Allein Roxelane reicht dasselbe Delia hin. Favart hingegen läßt nach Delia auch Roxelane ein Lied vortragen und den Sultan ihr dann das Schnupftuch reichen, gleichsam als Anerkennung für ihr Spiel. Indem diese das Tuch dann weiter giebt, beleidigt sie in gröblicher Weise den Sultan. — Zum Verständniß der ganzen Scene sei erwähnt, daß das Schnupftuch den Türken als Symbol der Liebe gilt; daher auch die französischen Redensarten briguer, jeter und refuser le mouchoir für unser: um Liebe werben, ein Mädchen vorziehen, die Liebe zurückweisen.

10) In der dritten Scene des zweiten Actes läßt Favart den Sultan rauchend auftreten. In ihrem Uebermuthe bittet Roxelane um die Pfeife, und als der Sultan im Glauben, daß sie rauchen wolle, ihrer Bitte willfahrt, schleudert sie die Pfeife zu Boden.

sahe er einmal gemacht, und eine mehr oder weniger konnte ihm nichts verschlagen,[1] besonders wenn er die Wendung in Gedanken hatte, die er am Ende mit dieser Person nehmen wollte. Denn ohngeachtet, daß seine Roxelane noch unbedachtsamere Streiche macht, noch plumpern Muthwillen treibet, so hat er sie dennoch zu einem bessern und edlern Charakter zu machen gewußt, als wir in Marmontels Roxelane erkennen. Und wie das? warum das?

Eben auf diese Veränderung wollte ich oben[2] kommen, und mich dünkt, sie ist so glücklich und vortheilhaft, daß sie von den Franzosen bemerkt und ihrem Urheber angerechnet zu werden verdienet hätte.

Marmontels Roxelane ist wirklich, was sie scheinet, ein kleines närri-
sches, vermessenes Ding, dessen Glück es ist, daß der Sultan Geschmack an
ihm gefunden, und das die Kunst versteht, diesen Geschmack durch Hunger
immer gieriger zu machen und ihn nicht eher zu befriedigen, als bis sie ihren
Zweck erreicht hat. Hinter Favarts Roxelane hingegen steckt mehr, sie schei-
net die kecke Buhlerin mehr gespielt zu haben als zu sein, durch ihre Dreistig-
keiten den Sultan mehr auf die Probe gestellt als seine Schwäche gemiß-
braucht zu haben. Denn kaum hat sie den Sultan dahin gebracht, wo sie 148
ihn haben will, kaum erkennt sie, daß seine Liebe ohne Grenzen ist, als
sie gleichsam die Larve abnimmt und ihm eine Erklärung thut, die zwar ein
wenig unvorbereitet kömmt, aber ein Licht auf ihre vorige Aufführung wirft,
durch welches wir ganz mit ihr ausgesöhnet werden. „Nun kenn ich dich,
Sultan; ich habe deine Seele bis in ihre geheimsten Triebfedern erforscht;
es ist eine edle, große Seele, ganz den Empfindungen der Ehre offen. So
viel Tugend entzückt mich! Aber lerne nun auch mich kennen. Ich liebe
dich, Soliman; ich muß dich wohl lieben! Nimm alle deine Rechte, nimm
meine Freiheit zurück; sei mein Sultan, mein Held, mein Gebieter! Ich
würde dir sonst sehr eitel, sehr ungerecht scheinen müssen. Nein, thue nichts,
als was dich dein Gesetz zu thun berechtiget. Es giebt Vorurtheile, denen
man Achtung schuldig ist. Ich verlange einen Liebhaber, der meinetwegen
nicht erröthen darf; sieh hier in Roxelanen — nichts als deine unterthänige
Sklavin."[3] So sagt sie, und uns wird auf einmal ganz anders; die Coquette
verschwindet, und ein liebes, eben so vernünftiges als drolliges Mädchen
steht vor uns; Soliman höret auf, uns verächtlich zu scheinen, denn diese
bessere Roxelane ist seiner Liebe würdig; wir fangen sogar in dem Augen-

1) So nöthigt Roxelane (bei Favart) den Sultan und seinen Minister gegen die muhamedanische Sitte Wein zu trinken, sich von ihr und Delia ganz gegen sonstigen Brauch das Geflügel serviren zu lassen, veranlaßt ihn Weinberge anzulegen und Opernsäle zu bauen, die Eunuchen abzuschaffen u. dgl. m.

2) S. 204.

3) Act III. Sc. 2.

blicke an zu fürchten, er möchte die nicht genug lieben, die er uns zuvor viel zu sehr zu lieben schien, er möchte sie bei ihrem Worte fassen, der Liebhaber möchte den Despoten wieder annehmen, sobald sich die Liebhaberin in die Sklavin schickt, eine kalte Danksagung, daß sie ihn noch zu rechter Zeit von einem so bedenklichen Schritte zurückhalten wollen, möchte anstatt einer feurigen Bestätigung seines Entschlusses erfolgen, das gute Kind möchte durch ihre Großmuth wieder auf einmal verlieren, was sie durch muthwillige
149 Vermessenheiten so mühsam gewonnen; doch diese Furcht ist vergebens, und das Stück schließt sich zu unserer völligen Zufriedenheit.

Und nun was bewog den Favart zu dieser Veränderung? Ist sie blos willkürlich oder fand er sich durch die besondern Regeln der Gattung, in welcher er arbeitete, dazu verbunden? Warum gab nicht auch Marmontel seiner Erzählung diesen vergnügendern Ausgang? Ist das Gegentheil von dem, was dort eine Schönheit ist, hier ein Fehler?

Ich erinnere mich, bereits an einem andern Orte angemerkt zu haben,[4] welcher Unterschied sich zwischen der Handlung der aesopischen Fabel und des Drama findet. Was von jener gilt, gilt von jeder moralischen Erzählung, welche die Absicht hat, einen allgemeinen moralischen Satz zur Intuition[5] zu bringen. Wir sind zufrieden, wenn diese Absicht erreicht wird, und es ist uns gleichviel, ob es durch eine vollständige Handlung, die für sich ein wohlgerundetes Ganze ausmacht, geschiehet oder nicht; der Dichter kann sie abbrechen, wo er will, sobald er sich an seinem Ziele sieht; wegen des Antheils, den wir an dem Schicksale der Personen nehmen, durch welche er sie ausführen läßt, ist er unbekümmert, er hat uns nicht interessiren, er hat uns unterrichten wollen; er hat es lediglich mit unserm Verstande, nicht mit unserm Herzen zu thun, dieses mag befriediget werden oder nicht, wenn jener nur erleuchtet wird. Das Drama hingegen macht auf eine einzige, bestimmte, aus seiner Fabel fließende Lehre keinen Anspruch; es gehet entweder auf die Leidenschaften, welche der Verlauf und die Glücksveränderungen seiner Fabel anzufachen und zu unterhalten vermögend sind, oder auf das Vergnügen, welches eine wahre und lebhafte Schilderung der Sitten und Charaktere gewähret; und beides erfordert eine gewisse Vollständigkeit der Handlung, ein gewisses befriedigendes Ende, welches wir bei der moralischen Erzählung nicht vermissen, weil alle unsere Aufmerksamkeit auf den allgemeinen Satz gelenkt wird, von welchem der einzelne Fall derselben ein so einleuchtendes Beispiel giebt.

Wenn es also wahr ist, daß Marmontel durch seine Erzählung lehren wollte, die Liebe lasse sich nicht erzwingen, sie müsse durch Nachsicht und

4) 1759, in der ersten Abhandlung über die Fabel (L.=M. V. S. 421—422).

5) Intuition (lat.) die innere Anschauung, die unmittelbare, nicht durch einen Beweis herbeigeführte Erkenntniß.

Gefälligkeit, nicht durch Ansehen und Gewalt erhalten werden, so hatte er Recht, so aufzuhören, wie er aufhört. Die unbändige Roxelane wird durch nichts als Nachgeben gewonnen; was wir dabei von ihrem und des Sultans Charakter denken, ist ihm ganz gleichgültig, mögen wir sie doch immer 150
für eine Närrin und ihn für nichts besseres halten. Auch hat er gar nicht Ursache uns wegen der Folge zu beruhigen; es mag uns immer noch so wahrscheinlich sein, daß den Sultan seine blinde Gefälligkeit bald gereuen werde: was geht das ihn an? Er wollte uns zeigen, was die Gefälligkeit über das Frauenzimmer überhaupt vermag; er nahm also eines der wildesten, unbekümmert, ob es eine solche Gefälligkeit werth sei oder nicht.

Allein, als Favart diese Erzählung auf das Theater bringen wollte, so empfand er bald, daß durch die dramatische Form die Intuition des moralischen Satzes größten Theils verloren gehe, und daß, wenn sie auch vollkommen erhalten werden könne, das daraus erwachsende Vergnügen doch nicht so groß und lebhaft sei, daß man dabei ein anderes, welches dem Drama wesentlicher ist, entbehren könne. Ich meine das Vergnügen, welches uns eben so rein gedachte als richtig gezeichnete Charaktere gewähren. Nichts beleidiget uns aber von dieser Seite mehr als der Widerspruch, in welchem wir ihren moralischen Werth oder Unwerth mit der Behandlung des Dichters finden; wenn wir finden, daß sich dieser entweder selbst damit betrogen hat oder uns wenigstens damit betrügen will, indem er das Kleine auf Stelzen hebet, muthwilligen Thorheiten den Anstrich heiterer Weisheit giebt und Laster und Ungereimtheiten mit allen betrügerischen Reizen der Mode, des guten Tons, der feinen Lebensart der großen Welt ausstaffiret. Je mehr unsere ersten Blicke dadurch geblendet werden, desto strenger verfährt unsere Ueberlegung; das häßliche Gesicht, das wir so schön geschminkt sehen, wird für noch einmal so häßlich erklärt, als es wirklich ist, und der Dichter hat nur zu wählen, ob er von uns lieber für einen Giftmischer oder für einen Blödsinnigen will gehalten sein. So wäre es dem Favart, so wäre es seinen Charakteren des Solimans und der Roxelane ergangen, und das empfand Favart. Aber da er diese Charaktere nicht von Anfang ändern konnte, ohne sich eine Menge Theaterspiele zu verderben, die er so vollkommen nach dem Geschmacke seines Parterres zu sein urtheilte, so blieb ihm nichts zu thun übrig, als was er that. Nun freuen wir uns, uns an nichts vergnügt zu haben, was wir nicht auch hochachten könnten, und zugleich befriediget diese Hochachtung unsere Neugierde und Besorgniß wegen der Zukunft. Denn da die Illusion des Drama weit stärker ist als einer bloßen Erzählung, so interessiren uns auch die Personen in jenem weit mehr 151
als in dieser, und wir begnügen uns nicht ihr Schicksal bloß für den gegenwärtigen Augenblick entschieden zu sehen, sondern wir wollen uns auf immer desfalls zufrieden gestellet wissen.

Sechsunddreißigstes Stück.

Den 1. September 1767.

So unstreitig wir aber ohne die glückliche Wendung, welche Favart am Ende dem Charakter der Roxelane giebt, ihre darauf folgende Krönung nicht anders als mit Spott und Verachtung, nicht anders als den lächerlichen Triumph einer Serva Padrona[1] würden betrachtet haben, so gewiß ohne sie der Kaiser in unsern Augen nichts als ein kläglicher Pimpinello,[2] und die neue Kaiserin nichts als eine häßliche, verschmitzte Serbinette[3] gewesen wäre, von der wir vorausgesehen hätten, daß sie nun bald dem armen Sultan, Pimpinello dem Zweiten, noch ganz anders mitspielen werde: so leicht und natürlich dünkt uns doch auch diese Wendung selbst, und wir

---

1) La Serva Padrona ist der Titel einer ganzen Reihe von Lust- und Zwischenspielen, die fast sämmtlich in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts entstanden und die Geschichte eines Dienstmädchens darstellen, dem es durch allerlei Ränke gelingt, sich zur Hausfrau und Gemahlin ihres Herrn emporzuschwingen. Giovan Battista Fagiuoli (aus Florenz, 1660—1742) hatte 1729 zuerst diesen Charakter auf die Bühne gebracht. Jacopo Angelo Nelli und andere waren ihm nachgefolgt. In Form eines Zwischenspiels gelangte die Serva Padrona dann auch auf die deutsche Bühne. Den Herausgebern lag ein derartiges musikalisches Zwischenspiel (aus der Casseler Landesbibliothek) u. d. T.: La Serva Padrona oder die als Magd gewordene Frau, in italienischer Sprache mit gegenüberstehender deutscher Uebersetzung vor. Dasselbe besteht aus zwei Theilen, ist auf nur zwei redende und eine stumme Person berechnet und stellt folgende Handlung dar: Serpina, seit Jahren Magd bei Herrn Hubertus, führt tapfer das Hausregiment und beherrscht durch ihr Keifen und Schimpfen dermaßen ihren Herrn, daß derselbe im Interesse des Hausfriedens es nicht wagt, gegen ihren Willen seine Wohnung zu verlassen. Um den Hausdrachen in schonender Form sich vom Halse zu schaffen, will Hubertus sich nach einer Frau umsehen. Serpina hat gegen diesen Wunsch nichts einzuwenden, vorausgesetzt, daß sie selbst die Auserkorene werde. Um dies durchzusetzen, nimmt sie zu einer List ihre Zuflucht. Nachdem sie den Diener Vespone die Uniform eines Hauptmanns hat anlegen lassen, erklärt sie dem Herrn, daß ihr ein Heirathsantrag gemacht worden sei von einem Hauptmann, der, ein gewaltiger Haudegen, wenig Worte mache und über die Maßen jähzornig sei. Der Herr, dem es schon hart dünkt, zu sehen, „wie dies schöne Täubelein in eines heßlichen Geyers seinen Armen liegen" soll, geräth in gewaltige Aufregung, als dann gar Serpina, unterstützt durch schreckliche Grimassen ihres Hauptmanns 4000 Gulden als Heirathsgut von ihm fordert. Schließlich schätzt er sich glücklich, der fatalen Situation dadurch aus dem Wege zu gehen, daß er der Magd Herz und Hand bietet. — Auf dichterischen Werth kann das Stück keinen Anspruch erheben. Um so mehr muß man sich wundern, wenn man liest, daß dasselbe sich damals so viele Freunde erwarb, daß selbst Principale, welche edlere Zwecke verfolgten, nicht umhin konnten, dem Publikum zu Gefallen, dasselbe in die Zwischenacte größerer Stücke, ja selbst der Tragödien, einzuschieben.

2—3) Pimpinello und Serbinette sind offenbar Personen aus einem italienischen Zwischenspiele, möglicherweise einer Serva padrona, so daß sie Hubertus und Serpina in dem obigen Intermezzo entsprächen. Doch haben die Herausgeber vergebens nach einer Bestätigung gesucht.

müssen uns wundern, daß sie dem ohngeachtet so manchem Dichter nicht beigefallen, und so manche drollige und dem Ansehen nach wirklich komische Erzählung, in der dramatischen Form darüber verunglücken müssen.

Zum Exempel die Matrone von Ephesus.[4] Man kennt dieses beißende Märchen, und es ist unstreitig die bitterste Satire, die jemals gegen den weiblichen Leichtsinn gemacht worden. Man hat es dem Petron tausendmal nach erzählt,[5] und da es selbst in der schlechtesten Copie noch

4) Die Geschichte der Matrone von Ephesus wird in einem nur bruchstückweise erhaltenen Sittenromane des römischen Satirikers **Petronius Arbiter** (lebte nach gewöhnlicher Annahme im ersten Jahrhundert n. Chr.) § 111—113 ungefähr folgendermaßen erzählt: Zu Ephesus lebte einstmals eine ehrbare Dame von so anerkannter Sittsamkeit, daß selbst aus der Nachbarschaft Frauen herbeiströmten, um sie zu sehen. Als diese ihren Gatten durch den Tod verlor, begnügte sie sich nicht damit, in gewohnter Weise mit aufgelösten Haaren die Leiche zu Grabe zu geleiten und in Gegenwart der versammelten Leidtragenden an die entblößte Brust zu schlagen, sie folgte sogar dem Entseelten mit in die unterirdische Todtenkammer, hütete seinen Leib nach griechischer Sitte, weinte ganze Tage und Nächte und versagte sich jeglichen Trank und Speise. Ihre nächsten Verwandten, ja die Behörden selbst versuchten vergeblich sie von jener Stätte zu entfernen; nur eine treue Magd theilte ihr Loos und sorgte für neue Füllung der Lampe, wenn dieselbe zu erlöschen drohte. Weit und breit pries man dies seltene Muster ehelicher Treue. Fünf Tage hatte die Trauernde so schon ohne Nahrung zugebracht, da ereignete es sich, daß der Oberbefehlshaber (imperator) der Provinz dicht bei jenem Grabmale einige Räuber an's Kreuz heften ließ und einen Krieger mit der Bewachung der Kreuze beauftragte, damit nicht einer die Leiber der Hingerichteten herabnehme und bestatte. Als dieser Krieger zur Nachtzeit das Licht bemerkte und die Klagelaute vernahm, die aus dem Innern des Grabmals an sein Ohr drangen, trieb ihn die Neugierde in die Todtenkammer. Dort erblickte er das schöne Weib und stand beim ersten Anblick wie versteinert; dann aber, nachdem er die Sachlage erkannt, holte er sein Abendbrot herbei und fing an, die Trauernde zu ermahnen, daß sie sich in ihr Geschick fügen und nicht durch unnütze Klagen ihr Leid vergrößern möge. Doch sie zerfleischte sich nur noch leidenschaftlicher mit den Nägeln Brust und Antlitz, riß sich die Haare aus und streute sie auf die Leiche des Gatten. Allein der Krieger wankte und wich nicht, und nachdem er zuerst die Dienerin durch den lieblichen Geruch des Weines und sein wackeres Zureden zum Genuß von Speise und Trank bewogen hatte, gelang es ihm allmählich, auch die unglückliche Wittwe von ihrem Vorsatze abzubringen und zu bewegen, daß sie dem Beispiele der Dienerin folgte. Als Dank für die erhaltene Wohlthat erwies sie dem Krieger so viel Liebe, als dessen Soldatenherz sich nur wünschen konnte, und auch in der folgenden und dritten Nacht. Allein, während dies im Grabmale vor sich ging, lösten die Verwandten eines der Gekreuzigten, die bemerkt hatten, daß die Aufsicht höchst mangelhaft war, ihren Angehörigen vom Kreuze und erwiesen ihm durch Bestattung die letzte Ehre. Als der Soldat dies nicht lange darauf wahrnahm, gerieth er in die größte Bestürzung und wollte durch Selbstmord dem Richterspruche vorgreifen; jedoch die Matrone, die nicht weniger mitleidig als züchtig war, beschwor ihn, sie nicht noch einmal unglücklich zu machen, und gab ihm den Rath, den Leichnam ihres verstorbenen Gatten an Stelle des Geraubten an's Kreuz zu heften. Der Krieger befolgte den schlauen Rath, und am folgenden Morgen konnte das ganze Volk nicht begreifen, auf welche Weise der Verstorbene an das Kreuz gekommen war.

5) so ganz unnachahmbar Lafontaine.

immer gefiel, so glaubte man, daß es ein eben so glücklicher Stoff auch für das Theater sein müsse. Houdar de la Motte[6] und andere machten den Versuch, aber ich berufe mich auf jedes feinere Gefühl, wie dieser Versuch ausgefallen. Der Charakter der Matrone, der in der Erzählung ein nicht unangenehmes höhnisches Lächeln über die Vermessenheit der ehelichen Liebe erweckt, wird in dem Drama ekel und gräßlich. Wir finden hier die Ueberredungen, deren sich der Soldat gegen sie bedienet, bei weitem nicht so fein und dringend und siegend, als wir sie uns dort vorstellen. Dort bilden wir uns ein
152 empfindliches Weibchen ein, dem es mit seinem Schmerze wirklich Ernst ist, das aber den Versuchungen und ihrem Temperamente unterliegt; ihre Schwäche dünkt uns die Schwäche des ganzen Geschlechts zu sein; wir fassen also keinen besondern Haß gegen sie; was sie thut, glauben wir, würde ungefähr jede Frau gethan haben; selbst ihren Einfall, den lebendigen Liebhaber vermittelst des todten Mannes zu retten, glauben wir ihr des Sinnreichen und der Besonnenheit wegen verzeihen zu müssen; oder vielmehr eben das Sinnreiche dieses Einfalls bringt uns auf die Vermuthung, daß

---

6) Ueber **Houdar(d) de la Motte** s. St. XIX, A. 9. Sein Lustspiel La Matrone d'Ephèse (Oeuvres de la Motte, Paris 1754, vol. V, p. 463—510), in Prosa und einem Acte, wurde zum ersten Male aufgeführt am 23. September 1702 und erlebte im Ganzen neun Vorstellungen. Die Handlung verläuft genau wie bei Petron, nur daß aus dem einfachen „Krieger" Petron's ein Offizier (Sostrate) geworden, dem ein Diener (Straton) und ein Koch zur Verfügung stehen, und dessen Vater (Chrisante) um die Hand der jungen Wittwe (Euphémie) wirbt. Uebrigens schien La Motte selbst Bedenken zu tragen, sich als den Verfasser dieses Stückes zu bekennen; er ließ dasselbe unter fremdem Namen aufführen und drucken und nahm es erst 1730 in eine Sammlung seiner dramatischen Werke auf. — Theils vor, theils nach La Motte hatten denselben Stoff dramatisch behandelt Shakespeare's Landsmann und älterer Zeitgenosse George Chapman (1612) unter dem Titel The Widow's Tears, a comedy (Vgl. Ward, history of english dramatic litterature, London 1875, tom. II, p. 1—36); der französische Lustspieldichter Pierre Brinon (1614) in seiner L'Ephésienne, tragi-comédie (im Auszuge mitgetheilt in der Histoire du Théâtre français tom. IV, p. 188); der englische Dramatiker Charles Johnson (1730) in einer Farce of one act, betitelt: The Ephesian Matron (s. Cibber's Lives of the Poets etc. vol. V, p. 342); Lessing's Freund Christian Felix Weiße (1744) in seiner Matrone von Ephesus (s. St. XX, A. 11 und weiter unten A. 8); endlich war auch anonym noch eine deutsche Matrone von Ephesus 1766 Frankf. bei Garbe und 1767 Leipzig bei Dyk erschienen. Wenn nicht alle, so waren doch die meisten dieser Versuche nachweislich Lessing bekannt. Die Ephesian Matron aber, welche, wie Boxberger, Vierundfünfzig dramatische Entwürfe ꝛc. S. 371 Anm. — auf Grund einer Mittheilung des Herrn Dr. Fechner aus den Breslauer Papieren — schreibt, Lessing „sich an den Rand seines Brouillon der Dramaturgie wahrscheinlich als noch zu lesendes Stück notirte", ist kein „Stück", sondern ein „heroisches Gedicht", hat auch nicht, wie Boxberger hinzufügt, einen gewissen Egilly, sondern den Geographen und Uebersetzer der Odyssee und des Vergil John Ogilby (bei Edinburg geb. 1600, gest. zu London 1676) zum Verfasser (vgl. Cibber a. a. O. vol. II, p. 267).

er wohl auch nur ein bloßer Zusatz des hämischen Erzählers sei, der sein Märchen gern mit einer recht giftigen Spitze schließen wollen. Aber in dem Drama findet diese Vermuthung nicht Statt; was wir dort nur hören, daß es geschehen sei, sehen wir hier wirklich geschehen; woran wir dort noch zweifeln können, davon überzeugt uns unser eigener Sinn hier zu unwidersprechlich; bei der bloßen Möglichkeit ergötzte uns das Sinnreiche der That, bei ihrer Wirklichkeit sehen wir bloß ihre Schwärze; der Einfall vergnügte unsern Witz, aber die Ausführung des Einfalls empört unsere ganze Empfindlichkeit; wir wenden der Bühne den Rücken und sagen mit dem Lykas beim Petron, auch ohne uns in dem besondern Falle des Lykas zu befinden:[7] „Wäre der Oberbefehlshaber gerecht gewesen, so war es seine Pflicht, des Hausherrn Leiche in die Todtenkammer zurückbringen, das Weib aber an's Kreuz schlagen zu lassen."

Und diese Strafe scheinet sie uns um so viel mehr zu verdienen, je weniger Kunst der Dichter bei ihrer Verführung angewendet; denn wir verdammen sodann in ihr nicht das schwache Weib überhaupt, sondern ein vorzüglich leichtsinniges, lüderliches Weibsstück insbesondere. — Kurz, die petronische Fabel glücklich auf das Theater zu bringen, müßte sie den nehmlichen Ausgang behalten und auch nicht behalten, müßte die Matrone so weit gehen und auch nicht so weit gehen. — Die Erklärung hierüber anderwärts![8]

---

7) Ein gewisser Eumolpus erzählt bei Petron auf einem Schiffe obige Geschichte. Unter den Zuhörern befindet sich nebst anderen Lykas (Lichas?), ein reicher Rheder und Grundbesitzer, der, über eine Treulosigkeit seiner eigenen Gattin erbittert, nicht, wie die anderen Schiffer, durch die Erzählung zum Lachen gereizt wird, sondern zornig sein Haupt bewegt und in die oben mitgetheilten (v. d. H. übersetzten) Worte ausbricht.

8) Schon während seiner Studienzeit zu Leipzig (1746—1748) hatte Lessing, wahrscheinlich durch Weiße's Bearbeitung angeregt, die von Petron erzählte Geschichte zu dramatisiren unternommen. Nur ein auf einen Aufzug berechneter Plan, sowie eine „zum Theil nur skizzirte Ausführung" war die Frucht jener Beschäftigung. Später in Hamburg arbeitete er, möglicherweise durch das Stück des de la Motte veranlaßt, jenen Entwurf wieder um, brachte aber diese Arbeit gleichfalls nicht zum Abschluß. Nur acht Auftritte liegen völlig dialogisirt vor (Lessing's Theatralischer Nachlaß I. Theil, Berlin 1784, S. XXVII—XXXVIII und S. 133—180, neuerdings wieder abgedruckt in R. Boxberger's Vierundfünfzig dramatischen Entwürfen und Plänen Lessing's, Berlin, Hempel, 1876, S. 380—398. Ebendaselbst S. 369—380 wird auch der Plan und der erste Entwurf mitgetheilt). Ein dritter Entwurf ist wahrscheinlich 1775 verloren gegangen. Es liegt nun die Annahme nahe, daß jene zwei Entwürfe, mit deren Ausarbeitung sich Lessing damals trug, als er die obigen Bemerkungen niederschrieb, die versprochene „Erklärung" geben sollten. In der That zeigen jene uns erhaltene Entwürfe, daß Lessing der Petron'schen Fabel in seiner Bearbeitung einen anderen Ausgang gegeben hat. Im ersten Entwurf wird die Sache so dargestellt, als ob Dromo, der Diener des Offiziers, die Entwendung des Leichnams „des Gehangenen" erlogen habe, um hinter die wahre Gesinnung der Wittwe zu kommen; und im zweiten Entwurf läßt er den Offizier das Vertrauen der Wittwe

Den siebenunddreißigsten Abend (Sonnabends den 4. Juli) wurden Nanine[9] und Der Advokat Patelin[10] wiederholt.

Den achtunddreißigsten Abend (Dienstags den 7. Juli) ward die Merope[11] des Herrn von Voltaire aufgeführt.

Voltaire verfertigte dieses Trauerspiel auf Veranlassung der Merope des Maffei,[12] vermuthlich im Jahr 1737 und vermuthlich zu Cirey bei seiner Urania, der Marquise du Chatelet.[13] Denn schon im Januar 1738
153 lag die Handschrift davon zu Paris bei dem Pater Brumoy,[14] der als Jesuit[15] und als Verfasser des Théâtre des Grecs[16] am geschicktesten war, die

---

dadurch gewinnen, daß er vorgiebt, mit ihrem verstorbenen Manne eng befreundet gewesen zu sein. Durch diese Abänderung des Ueberlieferten suchte der Dichter die Verschuldung der Wittwe mehr als die Folge ihrer Schwäche denn ihrer Sinnlichkeit hinzustellen.

9) s. St. XXI, A. 3.

10) s. St. XIV, A. 18 f.

11) Merope, ein fünfactiges Trauerspiel in Versen, zum ersten Male aufgeführt den 20. Februar 1743. Der Inhalt ergiebt sich hinlänglich aus den im Text oben folgenden Betrachtungen.

12) Ueber Maffei s. St. XXXII, A. 9. Seine dem Herzog Rinaldo I. von Modena zugeeignete Merope, gleichfalls in fünf Acten und Versen, wurde 1713 zum ersten Male aufgeführt. Voltaire wollte anfangs nur eine Uebersetzung des Maffei'schen Stückes geben, kam aber immer mehr von diesem Gedanken ab und lieferte schließlich ein „neues" Stück. Den Inhalt des Maffei'schen Trauerspiels giebt Lessing selbst am Schlusse des XL. Stückes. Später hat (1783) der berühmte Vittorio Alfieri (aus Asti, 1749—1803) denselben Stoff noch einmal dramatisch bearbeitet.

13) **Gabrielle Emilie de Breteuil, Marquise du Châtelet** (aus der Picardie, 1706—1749) eine geistvolle und sehr gelehrte Frau, dabei aber trotz ihres männlichen Wesens schamlos und ausschweifend, hatte 1733 Voltaire's Bekanntschaft gemacht und, obwohl sie verheirathet war, kein Bedenken getragen, den neununddreißigjährigen Dichter zu ihrem Freund und Geliebten zu machen. Voltaire folgte ihr 1735 auf Schloß Cirey, ein in stiller Einsamkeit gelegenes Gut, auf der Grenze zwischen Lothringen und der Champagne, und verlebte dort mit ihr „ein durch glückliche Thätigkeit verschöntes Stillleben." Scherzweise legt Lessing der Marquise den Namen Urania bei, d. h. der himmlischen Venus, unter welcher man sich die rein geistige Liebe im Gegensatz zur bloß sinnlichen vorzustellen hat.

14) **Pierre Brumoy** (aus Rouen, 1688—1742), ein gelehrter Jesuitenpater, der durch seine „Gedanken" über den Verfall der Römischen Dichtkunst, sowie vor Allem durch sein Theater der Griechen sich einen achtungswerthen Namen verschafft hat.

15) und in sofern großen Einfluß besitzend. Aufgehoben wurde der Orden erst bedeutend später, nämlich 1773 durch die berühmte Bulle Pabst Clemens' XIV.

16) Brumoy's Théâtre des Grecs, contenant des traductions et des analyses des tragédies grecques, des discours et des remarques sur le théâtre grec war bereits Paris 1730 in drei Quartbänden erschienen. Die große Gelehrsamkeit des Verfassers, die sich in diesem Werke aussprach, vor Allem aber die unbegrenzte Liebe zu seinem Gegenstande, welche ihn veranlaßte, das französische Theater gar geringschätzig zu behandeln, mußten ihn dem Dichter der Merope ganz besonders geeignet erscheinen lassen, ein günstiges Vorurtheil für sein Stück „einzuflößen", falls es ihm gelänge, mit seiner Tragödie Gnade vor den Augen dieses Kritikers zu finden.

besten Vorurtheile dafür einzuflößen und die Erwartung der Hauptstadt diesen Vorurtheilen gemäß zu stimmen. Brumoy zeigte sie den Freunden des Verfassers, und unter andern mußte er sie auch dem alten Vater Tournemine[17] schicken, der, sehr geschmeichelt, von seinem lieben Sohne Voltaire über ein Trauerspiel, über eine Sache, wovon er eben nicht viel verstand, um Rath gefragt zu werden, ein Briefchen voller Lobeserhebungen an jenen darüber zurückschrieb, welches nachher, allen unberufenen Kunstrichtern zur Lehre und zur Warnung,[18] jederzeit dem Stücke selbst vorgedruckt worden. Es wird darin für eines von den vollkommensten Trauerspielen, für ein wahres Muster erklärt, und wir können uns nunmehr ganz zufrieden geben, daß das Stück des Euripides gleichen Inhalts verloren gegangen;[19] oder vielmehr, dieses ist nun nicht länger verloren, Voltaire hat es uns wieder hergestellt.

So sehr hierdurch nun auch Voltaire beruhiget sein mußte, so schien er sich doch mit der Vorstellung nicht übereilen zu wollen, welche erst im Jahre 1743 erfolgte.[20] Er genoß von seiner staatsklugen Verzögerung auch alle die Früchte, die er sich nur immer davon versprechen konnte. Merope fand den außerordentlichsten Beifall, und das Parterre erzeigte dem Dichter eine Ehre, von der man noch zur Zeit kein Exempel gehabt hatte. Zwar begegnete ehedem das Publikum auch dem großen Corneille sehr vorzüglich; sein Stuhl auf dem Theater ward beständig frei gelassen, wenn der Zulauf auch noch so groß war, und wenn er kam, so stand jedermann auf; eine Distinction, deren in Frankreich nur die Prinzen vom Geblüte gewürdiget werden. Corneille ward im Theater wie in seinem Hause angesehen, und wenn der Hausherr erscheinet, was ist billiger, als daß ihm die Gäste ihre

---

17) **René Joseph Tournemine** (aus Rennes, 1661—1739), gleichfalls ein gelehrter Jesuitenpater, der seit 1701 eine Zeitschrift (Mémoires de Trévoux) redigirte, die in ganz Europa verbreitet war. Besonders gerühmt wird von ihm die Unparteilichkeit seiner Kritik und die warme Unterstützung, die er jüngeren aufstrebenden Schriftstellern angedeihen ließ. Seine Stärke lag mehr auf dem geschichtlichen als auf dem literarischen Gebiete. Vgl. auch St. XXXIX, A. 1.

18) natürlich als Ironie zu fassen. Lessing will also sagen: Voltaire druckte den Brief Tournemine's als Empfehlung mit ab; in Wirklichkeit aber hat er damit nur Tournemine's Rufe geschadet, indem er zeigte, daß jener sein Lob einem Stück zu Theil werden ließ, welches desselben gar nicht würdig war.

19) Gemeint ist der Cresphontes des Euripides, von dem indessen nur sehr dürftige Fragmente auf uns gekommen sind.

20) Der Brief des Pater Tournemine trägt das Datum des 23. Dezember 1738. Wenn man Voltaire Glauben schenken darf, so war das Stück schon im Anfange des Jahres 1736 fertig, beinahe in derselben Gestalt, in welcher es uns jetzt vorliegt. Andere Studien, vor Allem aber die Furcht, mit einem schon behandelten Gegenstande bei seiner Nation kein Glück zu machen, hätten ihn, wie er an Maffei schreibt, abgehalten, mit seinem Versuche in die Oeffentlichkeit zu treten.

Höflichkeit bezeigen? Aber Voltairen widerfuhr noch ganz etwas anders: das Parterre ward begierig den Mann von Angesicht zu kennen, den es so sehr bewundert hatte; wie die Vorstellung also zu Ende war, verlangte es ihn zu sehen und rufte und schrie und lärmte, bis der Herr von Voltaire heraustreten und sich begaffen und beklatschen lassen mußte.[21] Ich weiß nicht, welches von beiden mich hier mehr befremdet hätte, ob die kindische Neugierde des Publikums oder die eitele Gefälligkeit des Dichters. Wie denkt man denn, daß ein Dichter aussieht? Nicht wie andere Menschen? Und wie schwach muß der Eindruck sein, den das Werk gemacht
154 hat, wenn man in eben dem Augenblicke auf nichts begieriger ist, als die Figur des Meisters dagegen zu halten? Das wahre Meisterstück, dünkt mich, erfüllet uns so ganz mit sich selbst, daß wir des Urhebers darüber vergessen, daß wir es nicht als das Produkt eines einzelnen Wesens, sondern der allgemeinen Natur betrachten. Young[22] sagt von der Sonne, es wäre Sünde in den Heiden gewesen, sie nicht anzubeten. Wenn Sinn in dieser Hyperbel[23] liegt, so ist es dieser: der Glanz, die Herrlichkeit der Sonne ist so groß, so überschwenglich, daß es dem rohern Menschen zu verzeih denaß, es sehr natürlich war, wenn er sich keine größere Herrlichkeit, keinen Glanz denken konnte, von dem jener nur ein Abglanz sei, wenn er sich also in der Bewunderung der Sonne so sehr verlor, daß er an den Schöpfer der Sonne nicht dachte. Ich vermuthe, die wahre Ursache, warum wir so wenig Zuverlässiges von der Person und den Lebensumständen des Homers wissen, ist die Vortrefflichkeit seiner Gedichte selbst. Wir stehen voller Erstaunen an dem breiten rauschenden Flusse, ohne an seine Quelle im Gebirge zu denken. Wir wollen es nicht wissen, wir finden unsere

21) Friedrich Nicolai, Bibliothek der schönen Wissenschaften Bd. III, S. 177, A. **: „Die Ehre, welche dem Herrn von Voltaire zuerst bei der ersten Vorstellung der Merope widerfuhr, hat hernach auch Herr Marmontel bei der ersten Aufführung seines Aristomene gehabt, und vielleicht nach ihm verschiedene Andere."

22) **Edward Young** (aus Upham bei Vincaster, 1681—1765) in seinem berühmten moralisirenden Gedichte Klagen oder Nachtgedanken (The complaint or night-thoughts), das 1741 erschienen und durch die Bemühungen der Klopstock'schen Schule auch in Deutschland damals sehr bekannt und beliebt war. In der neunten Nacht, „worin u. a. eine moralische Betrachtung des nördlichen Himmels enthalten ist", heißt es: „Von Neuem entflammt triumphiren deine Lichter und nehmen selbst Gottheit für sich in Anspruch. Kein Wunder, daß die zu so erstaunlichem Pompe, zu so Gott ähnlicher Glorie herrlich ausgearbeitete Materie den Götter-Namen sich entwandte in jenen dunkeln Zeiten, wo des Menschen Stumpfsinn noch dem Sinnencultus fröhnte. Denn fürwahr den Sinnen sind sie traun göttlich, und halb entsündigt ward durch sie die Abgötterei, ja zur Tugend gemacht."

23) Unter Hyperbel (griech.) versteht man jede rhetorische Uebertreibung, jede durch eine lebhafte Phantasie bewirkte Vergrößerung oder Verkleinerung des natürlichen Maaßes eines Gegenstandes.

Rechnung dabei es zu vergessen, daß Homer, der Schulmeister in Smyrna,[24] Homer, der blinde Bettler[25] eben der Homer ist, welcher uns in seinen Werken so entzücket.[26] Er bringt uns unter Götter und Helden; wir müßten in dieser Gesellschaft viel Langeweile haben, um uns nach dem Thürsteher so genau zu erkundigen, der uns hereingelassen. Die Täuschung muß sehr schwach sein, man muß wenig Natur, aber desto mehr Künstelei empfinden, wenn man so neugierig nach dem Künstler ist. So wenig schmeichelhaft also im Grunde für einen Mann von Genie das Verlangen des Publikums, ihn von Person zu kennen, sein müßte: (und was hat er dabei auch wirklich vor dem ersten dem besten Murmelthiere voraus, welches der Pöbel gesehen zu haben eben so begierig ist?) so wohl scheinet sich doch die Eitelkeit der französischen Dichter dabei befunden zu haben. Denn da das Pariser Parterre sahe, wie leicht ein Voltaire in diese Falle zu locken sei, wie zahm und geschmeidig so ein Mann durch zweideutige Caressen[27] werden könne, so machte es sich dieses Vergnügen öftrer, und selten ward nachher ein neues Stück aufgeführt, dessen Verfasser nicht gleichfalls hervor mußte, und auch ganz gern hervor kam. Von Voltairen bis zum Marmontel, und vom Marmontel bis tief herab zum Cordier,[28] haben fast alle an diesem Pranger gestanden. Wie manches Armesündergesichte muß darunter gewesen sein! Der Posse ging endlich so weit, daß sich die Ernsthafteren von der Nation selbst darüber ärgerten. Der sinnreiche Einfall des weisen Polichi-

---

24) Ueber die Persönlichkeit Homer's läßt sich durchaus nichts feststellen, vielmehr gehört Alles, was über dieselbe berichtet wird, in das Reich bewußter oder unbewußter Erfindung. Die Notiz, daß er in Smyrna nach dem Tode seines Stiefvaters mit großem Erfolge dessen Schule fortsetzte, ist einem späteren, fälschlich dem Geschichtschreiber Herodot (aus Halikarnaß, um 484—428 v. Chr.) zugeschriebenen Lebensabrisse Homer's entlehnt und schwebt völlig in der Luft.

25) Die Annahme der Blindheit Homer's stützt sich auf einen Hymnus, der, auf den delischen Apoll gedichtet, unter Homer's Namen sich erhalten hat, und an dessen Schluß sich der Dichter als blinden Mann nennt, der in Chios wohne, und die Bitte ausspricht, ihn bei den Fremden als den besten aller Sänger zu rühmen. Da jener Hymnus indessen ohne Zweifel in späterer Zeit entstanden ist, so fällt damit jene Annahme in sich zusammen. „Die Blindheit Homer's", sagt Heinrich Düntzer (Die homerischen Fragen, Leipzig 1874, S. 31) „muß als sagenhafter Zug gelten, in welchem man, wie längst vermuthet worden, eine Anknüpfung an den blinden Demodokos der Odyssee fand. — — Indem man sich das Bild Homer's persönlich ausführen wollte, bot sich gerade des Demodokos Blindheit zunächst dar, mit welcher die Muse diesen heimgesucht hatte, um den innern Geist desselben desto freier walten zu lassen."

26) s. St. XXI, A. 18.

27) Caressen (franz.) = Liebkosungen, Schmeicheleien.

28) Der **Abbé Edmond Cordier de Saint Firmin**, gebürtig aus Orléans, lebte nach Quérard's France littéraire etwa von 1730—1816. Ueber seine Bedeutung weiß Quérard nichts hinzuzufügen, die Biographie universelle erwähnt ihn nicht einmal.

nell [29] ist bekannt. Und nur erst ganz neulich war ein junger Dichter kühn genug, das Parterre vergebens nach sich rufen zu lassen.[30] Er erschien durchaus nicht; sein Stück war mittelmäßig, aber dieses sein Betragen desto braver und rühmlicher. Ich wollte durch mein Beispiel einen solchen Uebelstand lieber abgeschafft als durch zehn Meropen ihn veranlaßt haben.

Siebenunddreißigstes Stück.

Den 4. September 1767.

Ich habe gesagt, daß Voltairens Merope durch die Merope des Maffei veranlasset worden. Aber veranlasset sagt wohl zu wenig, denn jene ist ganz aus dieser entstanden; Fabel und Plan und Sitten gehören dem Maffei; Voltaire würde ohne ihn gar keine oder doch sicherlich eine ganz andere Merope geschrieben haben.

Also um die Copie des Franzosen richtig zu beurtheilen, müssen wir zuvörderst das Original des Italieners kennen lernen, und um das poetische Verdienst des letztern gehörig zu schätzen, müssen wir vor allen Dingen einen Blick auf die historischen Facta[1] werfen, auf die er seine Fabel gegründet hat.

---

29) Polichinelle (franz. Form für das ital. Pulcinella) ist noch heute eine sehr beliebte neapolitanische Charaktermaske, die aller Wahrscheinlichkeit nach aus einer älteren Maske (dem Maccus in den oscischen Atellanen, s. Louis Riccoboni, Hist. du Théâtre italien. tom. II, p. 316—319, woselbst auch die Abbildung) entstanden ist. Ueber die Bedeutung des Namens gehen die Ansichten weit auseinander. Die gewöhnliche Annahme ist die, daß Pulcinella aus Puccio d'Aniello entstellt sei, und es knüpft sich dann an letzteren Namen die Erzählung, daß einst zur Zeit der Weinlese zu Acerra bei Neapel eine Schauspielergesellschaft angekommen und von den ausgelassenen Weinbauern, unter denen sich besonders ein gewisser Puccio d'Aniello hervorgethan habe, auf alle Weise geneckt worden sei. Der satirische Geist, vor Allem aber die burleske Gestalt jenes Bauers (er hatte hinten und vorn einen Buckel) habe die Schauspieler veranlaßt, Alles zu versuchen, um ihn in ihre Gesellschaft zu ziehen. Als er endlich auf der Bühne erschien, habe er als Kleidung nichts als ein weites Hemd und langes Haar getragen. Schnell ward er der Liebling der Neapolitaner, und seine Maske wurde, natürlich mit geringen Abänderungen, auch nach seinem Tode beibehalten. — Ob Lessing mit dem „sinnreichen Einfall" jenes erste Auftreten im Auge hat, müssen wir dahin gestellt sein lassen. Sollte sich, was ebenso wahrscheinlich ist, derselbe auf eine andere Gelegenheit beziehen, bei welcher ein Polichinell in einem Stück auftrat und dem Beifall der Menge gegenüber sich in seiner Weise erkenntlich zeigte, so dürfte es nur einem glücklichen Zufall zu danken sein, wenn es gelänge, einem derartigen Vorfall auf die Spur zu kommen.

30) Die Herausgeber haben es nicht an Mühe fehlen lassen, um den Namen des muthigen jungen Dichters, sowie die Gelegenheit zu entdecken, bei welcher er seinen Muth bekundete, jedoch vergeblich.

1) Die historischen Facta natürlich hier im Sinne der „sagengeschichtlichen Ueberlieferung"; von Factis, d. h. Thatsachen, kann hier nicht die Rede sein.

Maffei selbst fasset diese Facta in der Zueignungsschrift seines Stückes folgender Gestalt zusammen. „Daß einige Zeit nach der Eroberung von Troja, als die Herakliden, d. i. die Nachkommen des Herkules, sich in Peloponnesus wieder festgesetzet, dem Kresphont das Messenische Gebiete durch das Loos zugefallen, daß die Gemahlin dieses Kresphonts Merope geheißen, daß Kresphont, weil er dem Volke sich allzu günstig erwiesen, von den Mächtigern des Staats mit sammt seinen Söhnen umgebracht worden, den jüngsten ausgenommen, welcher auswärts bei einem Anverwandten seiner Mutter erzogen ward; daß dieser jüngste Sohn, Namens Aepytus, als er erwachsen, durch Hülfe der Arkader und Dorier sich des väterlichen Reiches wieder bemächtiget und den Tod seines Vaters an dessen Mörder gerächet habe: dieses erzählet Pausanias.[2] Daß, nachdem Kresphont mit seinen zwei 156
Söhnen umgebracht worden, Polyphont, welcher gleichfalls aus dem Geschlechte der Herakliden war, die Regierung an sich gerissen, daß dieser die Merope gezwungen, seine Gemahlin zu werden, daß der dritte Sohn, den die Mutter in Sicherheit bringen lassen, den Tyrannen nachher umgebracht und das Reich wieder erobert habe: dieses berichtet Apollodorus.[3] Daß Merope selbst den geflüchteten Sohn unbekannter Weise tödten wollen, daß sie aber noch in dem Augenblicke von einem alten Diener daran verhindert worden, welcher ihr entdeckt, daß der, den sie für den Mörder ihres Sohnes halte, ihr Sohn selbst sei, daß der nun erkannte Sohn bei einem Opfer Gelegenheit gefunden, den Polyphont hinzurichten: dieses meldet Hyginus,[4] bei dem Aepytus aber den Namen Telephontes führet."

---

2) **Pausanias**, ein griechischer Geograph und Historiker, der wahrscheinlich aus Lydien gebürtig war und im zweiten Jahrhundert v. Chr. lebte. Von ihm ist uns ein Reisewerk erhalten, das in zehn Büchern die Landschaften Griechenlands mit den umliegenden Inseln schildert, die religiösen und künstlerischen Merkwürdigkeiten bespricht, gelegentlich auch historische und naturhistorische Notizen giebt. Obige Erzählung steht im dritten Capitel des vierten Buches.

3) **Apollodorus** (aus Athen, lebte um die Mitte des zweiten Jahrh. n. Chr.) war als Grammatiker berühmt und schrieb zahlreiche Werke, von denen sich aber nur seine aus drei Büchern bestehende „Bibliothek", eine Sammlung von Mythen aus älteren Schriftstellern und Dichtern erhalten hat. Die obenerwähnten Notizen finden sich daselbst Buch II, C. 8 § 4 und 5.

4) **C. Julius Hyginus** (aus Spanien, um 64 vor bis 16 nach Chr.), ein Freigelassener des Kaisers August, verfaßte verschiedene Schriften, die jedoch nicht auf uns gekommen sind. Ob die 277 Fabeln, die wir noch unter seinem Namen besitzen, wirklich von ihm herrühren, ist sehr zweifelhaft; doch sind dieselben darum für uns nicht weniger werthvoll, weil sie ihrer Mehrzahl nach Inhaltsangaben tragischer, zum Theil jetzt verlorener Stücke der alten Griechen sind. Die Geschichte der Merope bildet den Inhalt der 137. Fabel (Ausgabe von M. Schmidt, Jena 1872, S. 116).

Es wäre zu verwundern, wenn eine solche Geschichte, die so besondere Glückswechsel und Erkennungen[5] hat, nicht schon von den alten Tragicis wäre genutzt worden. Und was sollte sie nicht? Aristoteles, in seiner Dichtkunst,[6] gedenkt eines Kresphontes, in welchem Merope ihren Sohn erkenne, eben da sie im Begriffe sei, ihn als den vermeinten Mörder ihres Sohnes umzubringen; und Plutarch, in seiner zweiten Abhandlung vom Fleischessen,[7] zielet ohne Zweifel auf eben dieses Stück,(*) wenn er sich auf die Bewegung beruft, in welche das ganze Theater gerathe, indem Merope die Axt gegen ihren Sohn erhebet, und auf die Furcht, die jeden Zuschauer befalle, daß der Streich geschehen werde, ehe der alte Diener dazu kommen könne. Aristoteles erwähnet dieses Kresphonts zwar ohne Namen des Verfassers; da wir aber bei dem Cicero[10] und mehrern Alten[11] einen

(*) Dieses vorausgesetzt (wie man es denn wohl sicher voraussetzen kann, weil es bei den alten Dichtern nicht gebräuchlich und auch nicht erlaubt war, einander solche eigene Situationen abzustehlen), würde sich an der angezogenen Stelle des Plutarchs ein Fragment des Euripides finden, welches Josua Barnes[8] nicht mitgenommen hätte, und ein neuer Herausgeber des Dichters nutzen könnte.[9]

---

5) Schicksalswechsel (περιπέτεια) und Erkennung (ἀναγνωρισμός) sind seit Aristoteles technische Ausdrücke geworden, um ganz bestimmte Theile einer dramatischen Handlung zu bezeichnen. Näheres s. im folgenden Stücke.

6) Dichtkunst Cap. XIV. § 9.

7) Unter dem Namen des Plutarch besitzen wir etwa 60 kleinere Abhandlungen, meist ethischen Inhaltes, welche gewöhnlich unter dem Namen Magna Moralia zusammengefaßt werden. Unter diesen Abhandlungen befinden sich auch zwei Declamationen gegen den Genuß des Fleisches, die weniger durch ihren Inhalt als durch die Anführung verlorener Schriftsteller schätzbar sind. Obige Stelle steht in der Dübner'schen Ausgabe, Paris 1856. Bd. II. S. 1221 (998E).

8) **Josua Barnes** (aus London, 1654[?]—1712), ein Professor der griechischen Sprache, der sich durch sein ungewöhnlich starkes Gedächtniß auszeichnete. Nachdem er nicht ohne Geschick in seiner Jugend lateinische, griechische und englische Verse gemacht, widmete er sich erst später philologischen Studien und veröffentlichte 1694 fol. zu Cambridge eine Ausgabe des Euripides, in die er auch die Fragmente des Dichters mit aufnahm. Dieses Werk wurde noch 1778 zu Leipzig nachgedruckt, wiewohl der Verfasser sich unverantwortlichen Leichtsinn, namentlich bei der Sammlung der Fragmente, hatte zu Schulden kommen lassen.

9) Wenn auch Barnes damals das erwähnte Fragment noch nicht seiner Sammlung der Euripideischen Bruchstücke einverleibt hatte, so war dasselbe doch der Aufmerksamkeit des berühmten holländischen Philologen Ludwig Caspar Valckenaer (aus Leuwarden, 1715—1785) nicht entgangen, und in seine Leyden 1767, 4° erschienene Sammlung (Diatribe in Euripidis perditorum dramatum reliquias p. 181c) bereits aufgenommen, bevor noch Lessing durch die obige Notiz darauf hingewiesen hatte. Seitdem ist die betreffende Stelle in alle neueren Ausgaben übergegangen, so auch in die von Aug. Nauck Leipz. 1869 S. 120.

10) Cicero in seinen Tusculanen I, 48, 115.

11) Die betreffenden Stellen sind sämmtlich übersichtlich zusammengestellt bei Nauck a. a. O. S. 118—121.

Kresphont des Euripides angezogen finden, so wird er wohl kein anderes als das Werk dieses Dichters gemeinet haben.

Der Pater Tournemine sagt in dem obgedachten Briefe: „Aristoteles,
„dieser weise Gesetzgeber des Theaters, hat die Fabel der Merope in die
„erste Klasse der tragischen Fabeln gesetzt. Euripides hatte sie behandelt,
„und Aristoteles meldet, daß, so oft der Kresphont des Euripides auf dem
„Theater des witzigen Athens vorgestellet worden, dieses an tragische Meister-
„stücke so gewöhnte Volk ganz außerordentlich sei betroffen, gerührt und ent- 157
„zückt worden." — Hübsche Phrases, aber nicht viel Wahrheit! Der Pater
irret sich in beiden Punkten. Bei dem letztern hat er den Aristoteles mit
dem Plutarch vermengt, und bei dem erstern den Aristoteles nicht recht
verstanden. Jenes ist eine Kleinigkeit, aber über dieses verlohnet es der
Mühe, ein Paar Worte zu sagen, weil mehrere den Aristoteles eben so
unrecht verstanden haben.

Die Sache verhält sich, wie folget. Aristoteles untersucht in dem vierzehnten Kapitel seiner Dichtkunst, durch was eigentlich für Begebenheiten Schrecken und Mitleid erreget werde. Alle Begebenheiten, sagt er,[12] müssen entweder unter Freunden oder unter Feinden oder unter gleichgültigen Personen vorgehen. Wenn ein Feind seinen Feind tödtet, so erweckt weder der Anschlag noch die Ausführung der That sonst weiter einiges Mitleid als das allgemeine, welches mit dem Anblicke des Schmerzlichen und Verderblichen überhaupt verbunden ist. Und so ist es auch bei gleichgültigen Personen. Folglich müssen die tragischen Begebenheiten sich unter Freunden ereignen; ein Bruder muß den Bruder, ein Sohn den Vater, eine Mutter den Sohn, ein Sohn die Mutter tödten oder tödten wollen oder sonst auf eine empfindliche Weise mißhandeln oder mißhandeln wollen. Dieses aber kann entweder mit oder ohne Wissen und Vorbedacht geschehen, und da die That entweder vollführt oder nicht vollführt werden muß, so entstehen daraus vier Klassen von Begebenheiten, welche den Absichten des Trauerspiels mehr oder weniger entsprechen. Die erste, wenn die That wissentlich mit völliger Kenntniß der Person, gegen welche sie vollzogen werden soll, unternommen, aber nicht vollzogen wird. Die zweite, wenn sie wissentlich unternommen und wirklich vollzogen wird. Die dritte, wenn die That unwissend, ohne Kenntniß des Gegenstandes unternommen und vollzogen wird, und der Thäter die Person, an der er sie vollzogen, zu spät kennen lernet. Die vierte, wenn die unwissend unternommene That nicht zur Vollziehung gelangt, indem die darein verwickelten Personen einander noch zur rechten Zeit erkennen. Von diesen vier Klassen giebt Aristoteles der letztern den Vorzug; und da er die Handlung der Merope in dem Kresphont davon zum Beispiele anführet, so

12) Cap. XIV. § 4.

haben Tournemine und andere dieses so angenommen, als ob er dadurch die Fabel dieses Trauerspiels überhaupt von der vollkommensten Gattung tragischer Fabeln zu sein erkläre.

158 Indeß sagt Aristoteles kurz zuvor,[13] daß eine gute tragische Fabel sich nicht glücklich, sondern unglücklich enden müsse. Wie kann dieses beides bei einander bestehen? Sie soll sich unglücklich enden, und gleichwohl läuft die Begebenheit, welche er nach jener Klassification allen andern tragischen Begebenheiten vorziehet, glücklich ab. Widerspricht sich nicht also der große Kunstrichter offenbar?

Victorius,[14] sagt Dacier,[15] sei der einzige, welcher diese Schwierigkeit gesehen, aber da er nicht verstanden, was Aristoteles eigentlich in dem ganzen vierzehnten Kapitel gewollt, so habe er auch nicht einmal den geringsten Versuch gewagt, sie zu heben. Aristoteles, meinet Dacier, rede dort gar nicht von der Fabel überhaupt, sondern wolle nur lehren, auf wie mancherlei Art der Dichter tragische Begebenheiten behandeln könne, ohne das Wesentliche, was die Geschichte davon meldet, zu verändern, und welche von diesen Arten die beste sei. Wenn z. E. die Ermordung der Klytaemnestra durch den Orest[16] der Inhalt des Stückes sein sollte, so zeige sich nach dem Aristoteles ein vierfacher Plan, diesen Stoff zu bearbeiten, nehmlich entweder als eine Begebenheit der erstern oder der zweiten oder der dritten oder der vierten Klasse; der Dichter müsse nun überlegen, welcher hier der schicklichste und beste sei. Diese Ermordung als eine Begebenheit der erstern Klasse zu behandeln, finde darum nicht Statt, weil sie nach der Historie

---

13) Cap. XIII, § 5 und 6.

14) **Petrus Victorius** oder, wie er eigentlich heißt, **Pietro Vettori** (aus Florenz, 1499—1585), berühmter Philolog, gab nebst andern Schriften einen seltenen, trefflichen Commentar der Aristotelischen Dichtkunst, Florenz, 1560 bei Junta's Erben, in Fol. heraus. Die betreffende Stelle, welche Dacier im Sinne hat, steht daselbst in den Anmerkungen zu Cap. XII. und läßt sich deutsch ungefähr folgendermaßen wiedergeben: „Man beachte, wie Aristoteles die letzte Klasse für die beste erklärt, — wo also die That nicht zur Vollziehung gelangt, und der Held die ihm theuere Person, noch bevor er sie tödtet oder sonst auf empfindliche Weise mißhandelt, erkennt, — während er früher ausdrücklich diese Art der Verwicklung bei der Antigone des Sophokles gemißbilligt und behauptet hat, sie sei nicht tragisch, weil sie der Ausführung entbehrt, durch die sie erst recht eigentlich ein Stoff für die Tragödie wird. Wie kann nun einer derartigen Fabel der Vorzug vor allen übrigen gegeben werden, da ihr Inhalt doch insofern untragisch ist, als der unglückliche Ausgang fehlt und jenes „Leiden" darin nicht zum Ausdruck gelangt?"

15) **André Dacier** (aus Castres, 1651—1722) übersetzte zahlreiche griechische und lateinische Schriftsteller in's Französische. Seine Poétique d'Aristote, traduite avec des Remarques erschien zuerst Paris 1692. 12°. Die von Lessing bereits angezogene Stelle befindet sich daselbst in der 22. Remarque zu Chap. XV. (Nouv. éd. Amsterdam 1733. p. 202 f.)

16) s. St. XXXI, A. 2 und 3.

wirklich geschehen müsse, und durch den Orest geschehen müsse. Nach der zweiten darum nicht, weil sie zu gräßlich sei. Nach der vierten darum nicht, weil Klytaemnestra dadurch abermals gerettet würde, die doch durchaus nicht gerettet werden solle. Folglich bleibe ihm nichts als die dritte Klasse übrig.

Die dritte! Aber Aristoteles giebt ja der vierten den Vorzug, und nicht blos in einzeln Fällen nach Maasgebung der Umstände, sondern überhaupt. Der ehrliche Dacier macht es öftrer so: Aristoteles behält bei ihm Recht, nicht weil er Recht hat, sondern weil er Aristoteles ist. Indem er auf der einen Seite eine Blöße von ihm zu decken glaubt, macht er ihm auf der andern eine eben so schlimme. Wenn nun der Gegner die Besonnenheit hat, anstatt nach jener in diese zu stoßen, so ist es ja doch um die Untrüglichkeit seines Alten geschehen, an der ihm im Grunde noch mehr als an der Wahrheit selbst zu liegen scheinet. Wenn so viel auf die Uebereinstimmung der Geschichte ankömmt, wenn der Dichter allgemein bekannte Dinge aus ihr zwar lindern, aber nie gänzlich verändern darf, wird es 159
unter diesen nicht auch solche geben, die durchaus nach dem ersten oder zweiten Plane behandelt werden müssen? Die Ermordung der Klytaemnestra müßte eigentlich nach dem zweiten vorgestellet werden; denn Orestes hat sie wissentlich und vorsätzlich vollzogen, der Dichter aber kann den dritten wählen, weil dieser tragischer ist und der Geschichte doch nicht geradezu widerspricht. Gut, es sei so; aber z. E. Medea, die ihre Kinder ermordet?[17] Welchen Plan kann hier der Dichter anders einschlagen als den zweiten? Denn sie muß sie umbringen, und sie muß sie wissentlich umbringen; beides ist aus der Geschichte gleich allgemein bekannt. Was für eine Rangordnung kann also unter diesen Planen Statt finden? Der in einem Falle der vorzüglichste ist, kömmt in einem andern gar nicht in Betrachtung. Oder um den Dacier noch mehr einzutreiben,[18] so mache man die Anwendung nicht auf historische, sondern auf blos erdichtete Begebenheiten. Gesetzt, die Ermordung der Klytaemnestra wäre von dieser letztern Art und es hätte dem Dichter frei gestanden sie vollziehen oder nicht vollziehen zu lassen, sie mit oder ohne völlige Kenntniß vollziehen zu lassen. Welchen Plan hätte er dann wählen müssen, um eine so viel als möglich vollkommene Tragödie daraus zu machen? Dacier sagt selbst: den vierten; denn wenn er ihm den dritten vorziehe, so geschähe es blos aus Achtung gegen die Geschichte. Den vierten also? Den also, welcher sich glücklich schließt? Aber die besten Tragödien, sagt eben der Aristoteles, der diesem vierten Plane den Vorzug vor

---

17) s. St. XXX, A. 2.

18) eintreiben = in die Enge treiben, häufig von L. gebraucht.

allen ertheilet, sind ja die, welche sich unglücklich schließen? Und das ist ja eben der Widerspruch, den Dacier heben wollte. Hat er ihn denn also gehoben? Bestätiget hat er ihn vielmehr.

Achtunddreißigstes Stück.

Den 8. September 1767.

Ich bin es auch nicht allein, dem die Auslegung des Dacier keine Genüge leistet. Unsern deutschen Uebersetzer der Aristotelischen Dichtkunst,[1]
160 hat sie eben so wenig befriediget. Er trägt seine Gründe dagegen vor, die zwar nicht eigentlich die Ausflucht des Dacier bestreiten, aber ihn doch sonst erheblich genug dünken, um seinen Autor lieber gänzlich im Stiche zu lassen, als einen neuen Versuch zu wagen, etwas zu retten, was nicht zu retten sei. „Ich überlasse, schließt er, einer tiefern Einsicht, diese Schwierigkeiten „zu heben; ich kann kein Licht zu ihrer Erklärung finden, und scheint mir „wahrscheinlich, daß unser Philosoph dieses Kapitel nicht mit seiner gewöhn„lichen Vorsicht durchgedacht habe."

Ich bekenne, daß mir dieses nicht sehr wahrscheinlich scheinet. Eines offenbaren Widerspruchs macht sich ein Aristoteles nicht leicht schuldig. Wo ich dergleichen bei so einem Manne zu finden glaube, setze ich das größere Mißtrauen lieber in meinen als in seinen Verstand. Ich verdoppele meine Aufmerksamkeit, ich überlese die Stelle zehnmal und glaube nicht eher, daß er sich widersprochen, als bis ich aus dem ganzen Zusammenhange seines Systems ersehe, wie und wodurch er zu diesem Widerspruche verleitet worden. Finde ich nichts, was ihn dazu verleiten können, was ihm diesen Widerspruch gewissermaßen unvermeidlich machen müssen, so bin ich überzeugt, daß er nur anscheinend ist. Denn sonst würde er dem Verfasser, der seine Materie so oft überdenken müssen, gewiß am ersten aufgefallen sein, und nicht mir ungeübterm Leser, der ich ihn zu meinem Unterrichte in die Hand nehme. Ich bleibe also stehen, verfolge den Faden seiner Gedanken zurück, ponderire[2] ein jedes Wort und sage mir immer: Aristoteles kann irren und hat oft geirret, aber daß er hier etwas behaupten sollte, wovon er auf der nächsten Seite gerade das Gegentheil behauptet, das kann Aristoteles nicht. Endlich findet sichs auch.

---

1) **Michael Conrad Curtius** (aus Techentin in Mecklenburg, 1724—1801) gab des Aristoteles Dichtkunst „in's Deutsche übersetzt, mit Anmerkungen und besondern Abhandlungen versehen", Hannover 1753 heraus. Die oben erwähnte Kritik befindet sich (wie L. bereits angemerkt) daselbst S. 213 und 214.

2) **ponderiren** (lat.) = abwägen.

Doch ohne weitere Umstände; hier ist die Erklärung, an welcher Herr Curtius verzweifelt. — Auf die Ehre einer tiefern Einsicht mache ich desfalls keinen Anspruch. Ich will mich mit der Ehre einer größern Bescheidenheit gegen einen Philosophen wie Aristoteles begnügen.

Nichts empfiehlt Aristoteles dem tragischen Dichter mehr als die gute Abfassung der Fabel, und nichts hat er ihm durch mehrere und feinere Bemerkungen zu erleichtern gesucht als eben diese. Denn die Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht: Sitten, Gesinnungen und Ausdruck werden zehnen gerathen gegen einen, der in jener untadelhaft und vortrefflich ist. Er erklärt aber die Fabel durch die Nachahmung einer Handlung, und eine Handlung ist ihm eine Verknüpfung von Begebenheiten.[3] Die Handlung ist das Ganze, die Begebenheiten sind die Theile dieses Gan- 161
zen, und so wie die Güte eines jeden Ganzen auf der Güte seiner einzeln Theile und deren Verbindung beruhet, so ist auch die tragische Handlung mehr oder weniger vollkommen, nach dem die Begebenheiten, aus welchen sie bestehet, jede für sich und alle zusammen den Absichten der Tragödie mehr oder weniger entsprechen. Nun bringt Aristoteles alle Begebenheiten, welche in der tragischen Handlung Statt haben können, unter drei Hauptstücke: des Glückswechsels, der Erkennung und des Leidens.[4] Was er unter den beiden erstern versteht, zeigen die Worte genugsam; unter dem dritten aber faßt er alles zusammen, was den handelnden Personen Verderbliches und Schmerzliches widerfahren kann; Tod, Wunden, Martern und dergleichen.[5] Jene, der Glückswechsel und die Erkennung, sind das, wodurch sich die verwickelte Fabel von der einfachen unterscheidet; sie sind also keine wesentliche Stücke der Fabel; sie machen die Handlung nur mannichfaltiger und dadurch schöner und interessanter, aber eine Handlung kann auch ohne sie ihre völlige Einheit und Rundung und Größe haben. Ohne das dritte hingegen läßt sich gar keine tragische Handlung denken; Arten des Leidens muß jedes Trauerspiel haben, die Fabel desselben mag einfach oder verwickelt sein; denn sie gehen geradezu auf die Absicht des Trauerspiels, auf die Erregung des Schreckens und Mitleids; dahingegen nicht jeder Glückswechsel, nicht jede Erkennung, sondern nur gewisse Arten derselben diese Absicht erreichen, sie in einem höheren Grade erreichen helfen, andere aber

3) Dichtkunst Cap. VIII, § 4.

4) περιπέτεια — ἀναγνωρισμός — πάθος s. Aristoteles a. a. O. Cap. X. u. XI.

5) Dieser Auffassung des griechischen Wortes πάθος ist in neuerer Zeit auch Reinkens (Aristoteles über Kunst, besonders über Tragödie, Wien 1870. 8°) beigetreten, während Franz Susemihl (in seiner Dichtkunst des Aristoteles Griechisch und Deutsch mit sacherklärenden Anmerkungen 2. Aufl. Leipz. 1874. S. 242) das Wort „in dem gesteigerten Sinne drastischer, uns unmittelbar vor Augen geführter Leidens- und Schreckensscenen, keineswegs aber für jede beliebige Art von Leiden" verstanden wissen will (vgl. auch Döring, Die Kunstlehre des Aristoteles. Jena 1876. S. 243).

ihr mehr nachtheilig als vortheilhaft sind. Indem nun Aristoteles aus diesem Gesichtspunkte die verschiednen unter drei Hauptstücke gebrachten Theile der tragischen Handlung jeden insbesondere betrachtet und untersuchet, welches der beste Glückswechsel,[6] welches die beste Erkennung,[7] welches die beste Behandlung des Leidens sei,[8] so findet sich in Ansehung des erstern, daß derjenige Glückswechsel der beste, das ist der fähigste, Schrecken und Mitleid zu erwecken und zu befördern, sei, welcher aus dem Bessern in das Schlimmere geschieht, und in Ansehung der letztern, daß diejenige Behandlung des Leidens die beste in dem nehmlichen Verstande sei, wenn die Personen, unter welchen das Leiden bevorstehet, einander nicht kennen, aber in eben dem Augenblicke, da dieses Leiden zur Wirklichkeit gelangen soll, einander kennen lernen, so daß es dadurch unterbleibt.

162 Und dieses soll sich widersprechen? Ich verstehe nicht, wo man die Gedanken haben muß, wenn man hier den geringsten Widerspruch findet. Der Philosoph redet von verschiedenen Theilen: warum soll denn das, was er von diesem Theile behauptet, auch von jenem gelten müssen? Ist denn die möglichste Vollkommenheit des einen nothwendig auch die Vollkommenheit des andern? Oder ist die Vollkommenheit eines Theils auch die Vollkommenheit des Ganzen? Wenn der Glückswechsel und das, was Aristoteles unter dem Worte Leiden begreift, zwei verschiedene Dinge sind, wie sie es sind, warum soll sich nicht ganz etwas Verschiedenes von ihnen sagen lassen? Oder ist es unmöglich, daß ein Ganzes Theile von entgegen gesetzten Eigenschaften haben kann? Wo sagt Aristoteles, daß die beste Tragödie nichts als die Vorstellung einer Veränderung des Glückes in Unglück sei? Oder, wo sagt er, daß die beste Tragödie auf nichts als auf die Erkennung dessen hinauslaufen müsse, an dem eine grausam widernatürliche That verübet werden sollen? Er sagt weder das eine noch das andere von der Tragödie überhaupt, sondern jedes von einem besondern Theile derselben, welcher dem Ende mehr oder weniger nahe liegen, welcher auf den andern mehr oder weniger Einfluß und auch wohl gar keinen haben kann. Der Glückswechsel kann sich mitten in dem Stücke ereignen, und wenn er schon bis an das Ende fortdauert, so macht er doch nicht selbst das Ende, so ist z. E. der Glückswechsel im Oedip,[9] der sich bereits zum Schlusse des vierten Akts

---

6) Dichtkunst Cap. XIII, § 2 f.

7) ebd. Cap. XVI.

8) ebd. Cap. XIV.

9) Gemeint ist ohne Zweifel der „König Oedipus“ des Sophokles, ein Stück, das wie kein anderes die Vorzüge der Sophokleischen Kunsthöhe repräsentirt und von Vielen in Bezug auf Wahl und künstlerische Anordnung des Stoffes für die vorzüglichste Tragödie des Alterthums gehalten wird: In einer Anwandlung von Jähzorn hat Oedipus seinen Vater Laïos ermordet und zum Lohn für die Lösung des Räthsels der Sphinx den Thebanischen Königsthron und mit ihm die Hand der Königin Iokaste, seiner Mutter,

äußert, zu dem aber noch mancherlei Leiden hinzukommen, mit welchen sich eigentlich das Stück schließet. Gleichfalls kann das Leiden mitten in dem Stück zur Vollziehung gelangen sollen und in dem nehmlichen Augenblicke durch die Erkennung hintertrieben werden, so daß durch diese Erkennung das Stück nichts weniger als geendet ist; wie in der zweiten Iphigenia des Euripides,[10] wo Orestes auch schon in dem vierten Akte von seiner Schwester, die ihn aufzuopfern im Begriffe ist, erkannt wird. Und wie vollkommen wohl jener tragischste Glückswechsel mit der tragischsten Behandlung des Leidens sich in einer und eben derselben Fabel verbinden lasse, kann man an der Merope selbst zeigen. Sie hat die letztere; aber was hindert es, daß sie nicht auch die erstere haben könnte, wenn nehmlich Merope, nachdem sie ihren Sohn unter dem Dolche erkannt, durch ihre Beeiferung, ihn nunmehr auch wider den Polyphont zu schützen, entweder ihr eigenes oder dieses geliebten Sohnes Verderben beförderte? Warum könnte sich dieses Stück 163
nicht eben sowohl mit dem Untergange der Mutter als des Tyrannen schließen? Warum sollte es einem Dichter nicht frei stehen können, um unser Mitleiden gegen eine so zärtliche Mutter auf das höchste zu treiben, sie durch ihre Zärtlichkeit selbst unglücklich werden zu lassen? Oder warum sollte es ihm nicht erlaubt sein, den Sohn, den er der frommen Rache seiner Mutter entrissen, gleichwohl den Nachstellungen des Tyrannen unterliegen zu lassen? Würde eine solche Merope in beiden Fällen nicht wirklich die beiden Eigenschaften des besten Trauerspiels verbinden, die man bei dem Kunstrichter so widersprechend findet?

Ich merke wohl, was das Mißverständniß veranlasset haben kann. Man hat sich einen Glückswechsel aus dem Bessern in das Schlimmere nicht ohne Leiden und das durch die Erkennung verhinderte Leiden nicht ohne Glückswechsel denken können. Gleichwohl kann beides gar wohl ohne das andere sein; nicht zu erwähnen, daß auch nicht beides eben die nehmliche Person treffen muß, und wenn es die nehmliche Person trifft, daß eben

---

erhalten. Zwar hat er den Mann, den er für eine ihm angethane Beleidigung erschlug, nicht gekannt, zwar wußte er nicht, daß Jokaste, mit der er vier Kinder gezeugt hat, seine Mutter sei, immerhin hat er leichtsinnig, übermüthig und leidenschaftlich gehandelt und insofern Strafe verdient. Nach langem Wohlergehen wird zuerst durch Pest und Theuerung sein Glück getrübt. Er forscht beim Delphischen Orakel nach der Ursache der Leiden seines Volkes und erfährt, daß die Stadt nur gerettet werden könne, wenn der im Lande noch lebende Mörder des Laïos verbannt oder getödtet werde. In treuer Sorge um das Wohl seines Volkes sucht Oedipus den Verbrecher ausfindig zu machen und muß so Schritt für Schritt seine ihm selbst verborgen gebliebenen Thaten aufdecken. Aus Verzweiflung erhängt sich Jokaste, während Oedipus aus Abscheu vor sich selbst als gerechter Richter gerade die Strafe an sich vollzieht, die seine Verblendung verdient: er beraubt sich des Augenlichts und geht in Elend und Verbannung.

10) s. St. XXXI, A. 4.

nicht beides sich zu der nehmlichen Zeit ereignen darf, sondern eines auf das andere folgen, eines durch das andere verursachet werden kann. Ohne dieses zu überlegen, hat man nur an solche Fälle und Fabeln gedacht, in welchen beide Theile entweder zusammen fließen, oder der eine den andern nothwendig ausschließt. Daß es dergleichen giebt, ist unstreitig. Aber ist der Kunstrichter deswegen zu tadeln, der seine Regeln in der möglichsten Allgemeinheit abfaßt, ohne sich um die Fälle zu bekümmern, in welchen seine allgemeinen Regeln in Collision kommen und eine Vollkommenheit der andern aufgeopfert werden muß? Setzet ihn eine solche Collision mit sich selbst in Widerspruch? Er sagt: dieser Theil der Fabel, wenn er seine Vollkommenheit haben soll, muß von dieser Beschaffenheit sein; jener von einer andern und ein dritter wiederum von einer andern. Aber wo hat er gesagt, daß jede Fabel diese Theile alle nothwendig haben müsse? Genug für ihn, daß es Fabeln giebt, die sie alle haben können. Wenn eure Fabel aus der Zahl dieser glücklichen nicht ist, wenn sie euch nur den besten Glückswechsel oder nur die beste Behandlung des Leidens erlaubt, so untersuchet, bei welchem von beiden ihr am besten überhaupt fahren würdet, und wählet. Das ist es alles!

Neununddreißigstes Stück.

Den 11. September 1767.

164 Am Ende zwar mag sich Aristoteles widersprochen oder nicht widersprochen haben, Tournemine mag ihn recht verstanden oder nicht recht verstanden haben, die Fabel der Merope ist weder in dem einen noch in dem andern Falle so schlechterdings für eine vollkommene tragische Fabel zu erkennen. Denn hat sich Aristoteles widersprochen, so behauptet er eben sowohl gerade das Gegentheil von ihr und es muß erst untersucht werden, wo er das größere Recht hat, ob dort oder hier. Hat er sich aber nach meiner Erklärung nicht widersprochen, so gilt das Gute, was er davon sagt, nicht von der ganzen Fabel, sondern nur von einem einzeln Theile derselben. Vielleicht war der Mißbrauch seines Ansehens bei dem Pater Tournemine auch nur ein bloßer Jesuiterkniff, um uns mit guter Art zu verstehen zu geben, daß eine so vollkommene Fabel, von einem so großen Dichter als Voltaire bearbeitet, nothwendig ein Meisterstück werden müssen.

Doch Tournemine und Tournemine — Ich fürchte, meine Leser werden fragen: „Wer ist denn dieser Tournemine? Wir kennen keinen Tour-

nemine." Denn viele dürften ihn wirklich nicht kennen, und manche dürften so fragen, weil sie ihn gar zu gut kennen, wie Montesquieu. [1]

Sie belieben also anstatt des Pater Tournemine den Herrn von Voltaire selbst zu substituiren. Denn auch er sucht uns von dem verlornen Stücke des Euripides die nehmlichen irrigen Begriffe zu machen. Auch er sagt, daß Aristoteles in seiner unsterblichen Dichtkunst nicht anstehe zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne sei. Auch er sagt, daß Aristoteles diesem „Theaterstreich" den Vorzug vor allen andern ertheile. Und vom Plutarch versichert er uns gar, daß er dieses Stück des Euripides für das rührendste von allen Stücken desselben gehalten habe. (*) Dieses letztere ist nun gänzlich aus der Luft gegriffen. Denn Plutarch macht von dem 165
Stücke, aus welchem er die Situation der Merope anführt, nicht einmal den Titel namhaft; er sagt weder, wie es heißt, noch wer der Verfasser

(*) „Aristoteles steht nicht an in seiner unsterblichen Dichtkunst zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne sei. Er giebt sogar diesem Theaterstreich vor allen andern den Vorzug. Und Plutarch sagt, daß die Griechen, dieses so empfindsame Volk, vor Angst bebten, es möchte der Greis, welcher den Stoß der Merope aufhalten soll, nicht zeitig genug ankommen. Dies Stück, das man zu seinen Zeiten noch spielte, und von dem nur sehr wenige Bruchstücke uns erhalten sind, schien ihm unter allen Trauerspielen des Euripides das rührendste zu sein." [Aus Voltaire's Brief an Maffei (Oeuvres tom. IV, p. 359) übersetzt v. d. H.].

---

1) **Charles de Sécondat, Baron de la Brède et de Montesquieu** (geb. auf Schloß Brède bei Bordeaux, 1689—1755), der berühmte Verfasser der Considérations sur les Causes de la Grandeur des Romains et de leur Décadence (1734), des Esprit des Lois (1748) und anderer Werke meist historischen Inhalts, besuchte bei Gelegenheit seines ersten Aufenthalts zu Paris öfters einen auserwählten Kreis von Gelehrten, die an einem bestimmten Wochentage bei einem Abbé Oliva, Bibliothekar des Cardinal Rohan im Hôtel de Soubise sich zusammenfanden, um über literarische Gegenstände sich zu unterhalten. Da er jedoch fand, daß der Pater Tournemine in jener Gesellschaft dominiren und Jedermann nöthigen wollte, sich seinen Ansichten zu beugen, so zog er sich allmählich zurück, ohne den Grund dieses Benehmens zu verbergen. Seit dieser Zeit fing der P. Tournemine an, ihn durch allerlei Plackereien zu belästigen. Um sich dafür zu rächen, that Montesquieu weiter nichts, als daß er an alle diejenigen, welche ihm vom Pater sprachen, obige Frage richtete: Qui est-ce que le P. Tournemine? Je n'en ai jamais entendu parler. Dadurch kränkte er auf's Tiefste den Jesuiten, der durchaus als berühmter Mann gelten wollte. (Vgl. Lettres familières de Montesquieu. Nouvelle édition. Florence 1768. p. 135 f. Anmerkung. Lessing's Citat: Lettres familières ist ungenau, insofern die aufklärende Anmerkung sich nicht in allen Ausgaben der „Briefe" findet. Daher hat auch Crouslé in s. Note zur Suckau'schen Uebersetzung der Dramaturgie in's Französische, 2. Ausg., 1873, S. 191 die eigentliche Pointe der obigen Stelle nicht klarzulegen vermocht.)

desselben sei, geschweige, daß er es für das rührendste von allen Stücken des Euripides erkläre.[2]

Aristoteles soll nicht anstehen zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne sei! Welche Ausdrücke, nicht anstehen zu behaupten! Welche Hyperbel: der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne! Sollte man hieraus nicht schließen, Aristoteles gehe mit Fleiß alle interessante Augenblicke, welche ein Trauerspiel haben könne, durch, vergleiche einen mit dem andern, wiege die verschiedenen Beispiele, die er von jedem insbesondere bei allen oder wenigstens den vornehmsten Dichtern gefunden, unter einander ab, und thue endlich so dreist als sicher den Ausspruch für diesen Augenblick bei dem Euripides. Gleichwohl ist es nur eine einzelne Art von interessanten Augenblicken, wovon er ihn zum Beispiele anführet; gleichwohl ist er nicht einmal das einzige Beispiel von dieser Art. Denn Aristoteles[3] fand ähnliche Beispiele in der Iphigenia,[4] wo die Schwester den Bruder, und in der Helle,[5] wo der Sohn die Mutter erkennet, eben da die erstern im Begriffe sind, sich gegen die andern zu vergehen.

Das zweite Beispiel von der Iphigenia ist wirklich aus dem Euripides und wenn, wie Dacier vermuthet,[6] auch die Helle ein Werk dieses Dichters gewesen, so wäre es doch sonderbar, daß Aristoteles alle drei Beispiele von einer solchen glücklichen Erkennung gerade bei demjenigen Dichter gefunden hätte, der sich der unglücklichen Peripetie am meisten bediente. Warum zwar sonderbar? Wir haben ja gesehen, daß die eine die andere nicht ausschließt, und obschon in der Iphigenia die glückliche Erkennung auf die unglückliche Peripetie folgt und das Stück überhaupt also glücklich sich endet, wer weiß, ob nicht in den beiden andern eine unglückliche Peripetie auf die glückliche Erkennung folgte, und sie also völlig in der Manier schlossen,

---

2) Die Worte des Plutarch sind von Lessing St. XXXVII, S. 224 ihrem Inhalte nach genau wiedergegeben.

3) Dichtkunst Cap. XIV, § 9.

4) Gemeint ist die St. XXXI, A. 4 besprochene Iphigenia auf Tauris, die dem Aristoteles im Ganzen viermal als Muster dienen muß.

5) Diese Tragödie wird sonst nirgends von alten Schriftstellern erwähnt, wir wissen daher nicht einmal, wer der Verfasser derselben ist. Da die beiden vorher genannten Stücke von Euripides sind, so haben Dacier und Valckenaer (Diatribe p. 58a—59a) die Vermuthung ausgesprochen, daß auch die Helle von ihm stamme. Andere schlossen sich dieser Vermuthung an, doch ist dieselbe von F. G. Welcker (Die griech. Tragödien II. Abth. Bonn 1839. S. 828 und III. Abth. 1841. S. 1217) als unbegründet zurückgewiesen worden.

6) Rem. 25 zu Chap. XV. (a. a. O. p. 250): „Je crois que c'était encore une pièce d'Euripide“ etc.

durch die sich Euripides den Charakter des tragischsten von allen tragischen Dichtern verdienet?

Mit der Merope, wie ich gezeigt, war es auf eine doppelte Art mög- 166
lich; ob es aber wirklich geschehen oder nicht geschehen, läßt sich aus den wenigen Fragmenten, die uns von dem Kresphontes übrig sind, nicht schließen. Sie enthalten nichts als Sittensprüche und moralische Gesinnungen, von spätern Schriftstellern gelegentlich angezogen, und werfen nicht das geringste Licht auf die Oekonomie[7] des Stückes.(*) Aus dem einzigen, bei dem Polybius,[8] welches eine Anrufung an die Göttin des Friedens ist, scheinet zu erhellen, daß zu der Zeit, in welche die Handlung gefallen, die Ruhe in dem Messenischen Staate noch nicht wieder hergestellet gewesen; und aus ein Paar andern[9] sollte man fast schließen, daß die Ermordung des Kresphontes und seiner zwei älteren Söhne entweder einen Theil der Handlung selbst ausgemacht habe oder doch nur kurz vorhergegangen sei, welches beides sich mit der Erkennung des jüngern Sohnes, der erst verschiedene Jahre nachher seinen Vater und seine Brüder zu rächen kam, nicht wohl zusammen reimet. Die größte Schwierigkeit aber macht mir der Titel selbst. Wenn diese Erkennung, wenn diese Rache des jüngern Sohnes der vornehmste Inhalt gewesen, wie konnte das Stück Kresphontes heißen? Kresphontes war der Name des Vaters; der Sohn aber hieß nach einigen Aepytus und nach andern Telephontes; vielleicht, daß jenes der rechte und dieses der angenommene Name war, den er in der Fremde führte, um unerkannt und vor den Nachstellungen des Polyphonts sicher zu bleiben. Der Vater muß längst todt sein, wenn sich der Sohn des väterlichen Reiches wieder bemächtiget. Hat man jemals gehört, daß ein Trauerspiel nach einer Person benennet worden, die gar nicht darin vorkömmt?[10] Corneille[11]

(*) Dasjenige, welches Dacier anführt (Poétique d'Aristote, Chap. XV. Rem. 23), ohne sich zu erinnern, wo er es gelesen, stehet bei dem Plutarch in der Abhandlung: Wie man seine Feinde nützen solle [Magna Moralia p. 90 A. Nauck p. 119, 455].

---

7) Unter der Oekonomie eines Stückes versteht man die innere Einrichtung desselben, die Vertheilung des Stoffes auf die einzelnen Acte und Scenen, sowie die Beziehung oder Uebereinstimmung der Theile zum Ganzen.

8) **Polybius**, aus Megalopolis, lebte um 210—122 v. Chr. und schrieb in griechischer Sprache eine Römische Geschichte. Das oben erwähnte Fragment befindet sich daselbst XII. 26; s. auch Nauck a. a. O. p. 121, Nr. 462.

9) Nauck a. a. O. p. 118—121.

10) Nach Susemihl a. a. O. S. 249 findet diese auffallende Benennung wahrscheinlich dadurch ihre Erklärung, daß der Schatten des Kresphontes den Prolog sprach. Uebrigens scheint Lessing die Corneille'sche Tragödie (La mort de) Pompée (1641) nicht gekannt, oder wenigstens nicht daran gedacht zu haben, daß in derselben der im Titel genannte Held gleichfalls nicht vorkommt.

11) Sollte statt Corneille hier nicht Voltaire stehen müssen? Letzterer spricht in seinem Briefe an Maffei (Oeuvres tom. IV, p. 365 u. ö.) von dem „jungen Kresphont",

und Dacier haben sich geschwind über diese Schwierigkeit hinweg zu setzen gewußt, indem sie angenommen, daß der Sohn gleichfalls Kresphont geheißen; (*) aber mit welcher Wahrscheinlichkeit? aus welchem Grunde?

Wenn es indeß mit einer Entdeckung seine Richtigkeit hat, mit der sich Maffei schmeichelte, so können wir den Plan des Kresphontes ziemlich genau wissen. Er glaubte ihn nehmlich bei dem Hyginus, in der hundertundvierundachtzigsten Fabel gefunden zu haben. (**) Denn er hält die
167 Fabeln des Hyginus überhaupt größten Theils für nichts als für die Argumente[12] alter Tragödien, welcher Meinung auch schon vor ihm Reinesius[13] gewesen war, und empfiehlt daher den neuern Dichtern lieber in

(*) Chap. XV. Rem. 22: Eine Mutter, die im Begriffe steht, ihren Sohn zu tödten, wie z. B. Merope den Kresphont u. s. w. [Uebersetzt v. d. H.]

(**) Diese Entdeckung glaube ich gemacht zu haben, als ich die 184. Fabel des Hygin las, die nach meiner Ansicht nichts weiter ist, als die Inhaltsangabe der bezeichneten Tragödie. In dieser wie in jener nimmt die Handlung durchaus denselben Verlauf. Ich erinnere mich, daß bereits, als ich zum ersten Male jenen Schriftsteller las, plötzlich in mir der Gedanke auftauchte, daß die meisten jener Fabeln nichts weiter wären, als die Inhaltsangaben antiker Trauerspiele; und als ich nun gar einige derselben mit den Trauerspielen verglich, die wir noch besitzen, ward die Vermuthung mir zur Gewißheit. Da fiel mir dieser Tage die neueste Hyginausgabe in die Hände und zu meiner Freude ersah ich aus einer darin angezogenen Stelle, daß auch Reinesius derselben Ansicht gewesen war. In Hygin's Fabeln liegt uns somit eine reiche Fundgrube tragischer Stoffe vor, die, wenn sie den Dichtern bekannt gewesen wäre, denselben das Auffinden neuer Stoffe wesentlich erleichtert hätte. Gern will ich ihnen diese Fundgrube erschließen, damit sie unserem Geschlechte mit ihrem Geiste das wiedergeben, was die neidische Zeit ihm geraubt hat. Somit verdient jenes Werkchen, wenn man es unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, auch in der Gestalt, in welcher es auf uns gekommen ist, unstreitig mehr Beachtung als demselben bisher von Seiten der Gelehrten zu Theil geworden ist. Und wenn dasselbe mitunter in seinen sagenhaften Geschichten sich nicht im Einklange befindet mit dem, was andere Schriftsteller berichten, so liegt der Grund dieser Abweichung für uns darin, daß der Verfasser sich nicht die Aufgabe gestellt hat, das wiederzugeben, was die Ueberlieferung berichtete, sondern zu erzählen, wie die Dichter sich den überlieferten Stoff für ihre Zwecke gestalteten. [Aus Maffei's Zueignung (Opere, tom. XII, p. 31 u. 32) übers. v. d. H.]

---

während Corneille an der einzigen Stelle, wo er Merope überhaupt erwähnt (Second discours de la Tragédie. Amsterstam 1723, p. 83) nichts weiter sagt, als daß Aristoteles u. a. auch „die Erkennung der Merope im Kresphont" als Beispiel der dritten Gattung anführe. Auf diese Bemerkung aber läßt sich doch der im Obigen enthaltene Vorwurf Lessing's nicht gründen.

12) Argument (lat.) = Inhaltsangabe.

13) Thomas Reinesius (aus Gotha, 1587—1667) spricht diese Ansicht aus in seiner Schrift Variarum lectionum libri III. pr. tom. 1650, p. 372—374. Aus der Beobachtung, daß die Titel der Tragödien des römischen Dichters Ennius zum größeren Theil mit denen des Euripides übereinstimmen und daher den Gedanken nahe legen, erstere lediglich als Umarbeitungen der letzteren aufzufassen, zieht er den Schluß, daß die Fabeln

diesem verfallenen Schachte nach alten tragischen Fabeln zu suchen, als sich neue zu erdichten. Der Rath ist nicht übel und zu befolgen. Auch hat ihn mancher befolgt, ehe ihn Maffei noch gegeben, oder ohne zu wissen, daß er ihn gegeben. Herr Weiß hat den Stoff zu seinem Thyest[14] aus dieser Grube

---

des Hygin, welche im Wesentlichen nur solche Stoffe wiedergeben, die von ältern Tragikern behandelt worden sind, gleichfalls nichts weiter seien als Inhaltsangaben jener Dramen.

14) Die Thaten des grauenvollen Bruderpaares Atreus und Thyest, der Söhne des Pelops, sind in alter wie in neuer Zeit vielfach als Tragödie bearbeitet worden. Unter den Griechen waren es Sophokles, Agathon, Nikomachus von Athen, der Tragiker Theognis, Kleophon und vor Allen Euripides, die jenen Stoff behandelt haben. Alle diese Tragödien sind indessen ebensowenig vollständig erhalten, wie die der römischen Dichter Ennius, Pacuvius, Junius Gracchus, L. Varius. Allein übrig ist noch die des Pseudo-Seneca, deren Plan von Lessing (Theatr. Biblioth. 2. St. 1754. VII: „Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind“ [L.-M. Bd. IV, S. 320]) kurz so bezeichnet wird: „Atreus will sich an seinem Bruder rächen; er macht einen Anschlag (d. h. setzen wir hinzu, er spiegelt eine Aussöhnung mit seinem Bruder Thyest vor, lockt ihn mit seinen Kindern zu sich, die er dann ermordet und dem Vater bei einem Gastmahle als Speise vorsetzt) der Anschlag gelingt und Atreus rächet sich.“ In der Neuzeit ist derselbe Stoff ebenfalls vielfach behandelt worden, so unter den Italienern von Ludovico Dolce; unter den Franzosen von Roland Brisset, Montléon (1630), Pousset de Montalban, von dem älteren Crébillon (der von dieser Tragödie den Beinamen „der Schreckliche“ bekam) und sogar von Voltaire in seinen freilich nie aufgeführten „Pélopides“; unter den Engländern endlich von Jasper Heywood (1560), John Whrigt (1674) und John Crown (1681). Sie alle folgen mehr oder weniger Seneca. Der einzige Pellegrin, der 1731 in seiner Pelopia gleichfalls jene Sage behandelte, macht eine Ausnahme, indem er sich mehr an Hygin anschloß, von welchem in der 88. Fabel die Handlung als eine viel verwickeltere dargestellt wird. — Erst Chr. F. Weiße stellt sich ganz auf den Boden der Hygin'schen Erzählung und dichtete aus dem zweiten Theile derselben ein Trauerspiel „Thyestes“, in fünf Acten und fünffüßigen Jamben, welches er 1766 im „Beitrag zum deutschen Theater“ Bd. IV, S. 1—110 veröffentlichte. Hygin und mit ihm Weiße behandeln den Stoff folgendermaßen: Atreus wünscht sich an seinem Bruder Thyest zu rächen. Er lockt ihn daher zu sich und setzt ihm die eigenen Söhne als Mahlzeit vor. Thyest flieht entsetzt und kommt zu Thesprotus nach Sikyon, wohin er vor Jahren seine Tochter Pelopia gesandt hatte. Er findet daselbst beim Haine der Minerva die Priesterin, die sich an einem Quelle die vom Opfer blutigen Hände wäscht, und thut ihr Gewalt an. Sie kann ihm nur sein Schwert entreißen, hält aber die Schandthat geheim. In Mykene ist unterdessen eine Hungersnoth ausgebrochen, und Atreus erhält durch Orakelspruch die Weisung, Thyest zurückzuholen. Er folgt dem Entflohenen nach Sikyon, sieht daselbst Pelopia — sie ist jene Priesterin — und erhält sie auf seine Bitten zur Gemahlin. Sie gebiert ihm dann, aber in Folge jenes Ueberfalles, den Aegisth. Später sendet Atreus seine Söhne Agamemnon und Menelaos aus, um Thyest zu fangen (bei Weiße wird nur Aegisth ausgeschickt). Zufällig finden sie ihn in Delphi und bringen ihn nach Mykene zurück (hier beginnt die eigentliche Handlung bei Weiße). Aegisth soll den Thyest tödten (bei Weiße kommt noch hinzu, daß der greise Priester Apollo's, Kalchas, ein Freund Thyest's, im Namen des empörten Volkes von Atreus Verzeihung für Thyest verlangt, dieser auch scheinbar nachgiebt, aber seine Gemahlin Pelopia zwingt, Aegisth den

geholt, und es wartet da noch mancher auf ein verständiges Auge. Nur möchte es nicht der größte, sondern vielleicht gerade der allerkleinste Theil sein, der in dieser Absicht von dem Werke des Hyginus zu nutzen. Es braucht auch darum gar nicht aus den Argumenten der alten Tragödien zusammen gesetzt zu sein; es kann aus eben den Quellen mittelbar oder unmittelbar geflossen sein, zu welchen die Tragödienschreiber selbst ihre Zuflucht nahmen. Ja, Hyginus oder wer sonst die Compilation gemacht,[15] scheinet selbst die Tragödien als abgeleitete verdorbene Bäche betrachtet zu haben, indem er an verschiedenen Stellen das, was weiter nichts als die Glaubwürdigkeit eines tragischen Dichters vor[16] sich hatte, ausdrücklich von der alten ächtern Tradition absondert. So erzählt er z. E. die Fabel von der Ino,[17] und die Fabel von der Antiopa[18] zuerst nach

---

Mord des Gefangenen zu befehlen). Nur durch Entdeckung seiner Abkunft und durch die Drohung, diese Atreus zu enthüllen, gelingt es ihr, den Sohn zu bestimmen. Aber an dem Schwerte, das Aegisth trägt, — es war jenes, welches die Priesterin dem Frevler im Haine entrissen und später ihrem Sohne gegeben hatte — wird Aegisth von Thyest als sein Sohn erkannt, und Pelopia, welche herzueilt, entdeckt, daß sie jene Priesterin sei, die von Thyest damals vergewaltigt worden war. Aber noch nicht genug. Thyest erkennt in ihr (bei Weiße durch einen Ring, welchen er einst seiner kleinen Tochter Pelopia gab, als er sie nach Sikyon brachte) — seine Tochter, und so wird die Blutschande entdeckt. Pelopia tödtet sich selbst, und Atreus, der hinzukommt, wird von Aegisth niedergestoßen. Letzterer nebst Thyest bleiben allein übrig, die entsetzlichen Greuel bejammernd.

15) s. St. XXXVII, A. 4.

16) vor = für, wie denn überhaupt beide Präpositionen ursprünglich nicht etymologisch verschieden sind.

17) unter Nr. CLXXXIV, 2 (Schmidt a. a. O. S. 38): Ino, die Tochter des Kadmus, trachtete nach ihrer Vermählung mit Athamas, dem Könige der Minyer, ihren Stiefkindern, Phrixus und Helle, nach dem Leben. Um ihren Zweck zu erreichen, beredet sie die Frauen ihres Geschlechtes, das Getreide vor dem Säen zu dörren, und führt so eine Hungersnoth herbei. Der König schickt einen Trabanten nach Delphi, um sich Raths zu erholen. Von Ino gewonnen, bringt dieser den falschen Bescheid, daß nur durch Opferung des Phrixus der Noth ein Ziel gesetzt werde. Als Athamas sich nicht entschließen kann, diesen Orakelspruch zu vollziehen, erklärt Phrixus sich aus freien Stücken zur Opferung bereit und wird abgeführt. Da entdeckt der Trabant dem Könige den Plan der Ino, und zur Strafe soll diese durch Phrixus den Tod erleiden. Allein der Gott Liber (d. i. Bacchus, Dionysos), der Sohn ihrer Schwester Semele, den sie erzogen hat, errettet sie aus ihrer Noth. Später stürzte sie sich mit ihrem Sohne in's Meer.

18) unter Nr. CLXXXIV, 7 (Schmidt a. a. O. S. 41). Antiopa, die Tochter des Nycteus, wurde durch List von Epopeus entehrt und daher von ihrem Gatten Lycus verstoßen, worauf dieser sich mit Dirce vermählte. Der Verlassenen aber nahm sich Jupiter an und erzeugte mit ihr Zwillinge. Allein noch bevor die Knäblein geboren waren, hatte Dirce Verdacht geschöpft und im Glauben, daß Lycus noch mit seiner früheren Gattin vertrauten Umgang pflege, ihren Dienern Befehl gegeben, Antiopa in sichern Gewahrsam zu bringen. Als jedoch die Zeit kam, wo diese gebären sollte, ermöglichte Juppiter ihre Flucht auf den Berg Cithäron, und dort gebar sie den Zethos und Amphion, beide genannt

dieser, und darauf in einem besondern Abschnitte, nach der Behandlung des Euripides.[19]

Vierzigstes Stück.

Den 15. September 1767.

Damit will ich jedoch nicht sagen, daß, weil über der hundertund- 168
vierundachtzigsten Fabel[1] der Name des Euripides nicht stehe, sie auch nicht aus dem Kresphont desselben könne gezogen sein. Vielmehr bekenne ich, daß sie wirklich den Gang und die Verwickelung eines Trauerspieles hat, so daß, wenn sie keines gewesen ist, sie doch leicht eines werden könnte, und zwar eines, dessen Plan der alten Simplicität weit näher käme, als alle neuere Meropen. Man urtheile selbst: die Erzählung des Hyginus, die ich oben nur verkürzt angeführt, ist nach allen ihren Umständen folgende.

Kresphontes war König von Messenien, und hatte mit seiner Gemahlin Merope drei Söhne, als Polyphontes einen Aufstand gegen ihn erregte, in welchem er nebst seinen beiden ältesten Söhnen das Leben verlor. Polyphontes bemächtigte sich hierauf des Reichs und der Hand der Merope, welche während dem Aufruhre Gelegenheit gefunden hatte, ihren dritten Sohn, Namens Telephontes, zu einem Gastfreunde in Aetolien in Sicherheit bringen zu lassen. Je mehr Telephontes heranwuchs, desto unruhiger ward Polyphontes. Er konnte sich nichts Gutes von ihm gewärtigen, und versprach also demjenigen eine große Belohnung, der ihn aus dem Wege räumen würde. Dieses erfuhr Telephontes, und da er sich nunmehr fähig fühlte, seine Rache zu unternehmen, so machte er sich heimlich aus Aetolien weg, ging nach Messenien, kam zu dem Tyrannen, sagte, daß er den Tele-

---

nach der traurigen Lage, in welcher sich die Mutter bei ihrer Niederkunft befand. Groß geworden, rächten die Brüder das der Mutter widerfahrene Leid an Dirce, indem sie Letztere an einen wilden Stier banden und zu Tode schleifen ließen. Aus ihrem Blute bildete sich auf dem Berge Cithäron eine Quelle, die seitdem die Dircäische genannt wird.

19) und zwar die Ino des Euripides unter Nr. CLXXXIV, 4 (Schmidt a. a. O. S. 40) und die Antiopa des Euripides in der Gestalt, die sie bei Ennius angenommen, unter Nr. CLXXXIV, 4 (Schmidt a. a. O. S. 41). Es genüge die Bemerkung, daß beide Dichter in der That an dem überlieferten Stoff wesentliche Aenderungen vorgenommen haben. Von beiden Stücken des Euripides sind nur ganz dürftige Fragmente auf uns gekommen (s. Nauck a. a. O. p. 104—131 oder Nr. 402—427, und p. 40—54 oder Nr. 179—228). Von der Bearbeitung des Ennius wissen wir sonst nichts.

1) d. i. hundertundsiebenunddreißigsten bei Schmidt. Diese Abweichung erklärt sich aus Lessing's Excurs zu dieser Stelle (s. hinten). Der Titel der Fabel: Merope, ist übrigens nicht überliefert, sondern Zusatz eines Abschreibers.

phontes umgebracht habe und verlangte die von ihm dafür ausgesetzte Belohnung. Polyphontes nahm ihn auf und befahl ihn so lange in seinem Pallaste zu bewirthen, bis er ihn weiter ausfragen könne. Telephontes ward also in das Gastzimmer gebracht, wo er vor Müdigkeit einschlief. Indeß kam der alte Diener, welchen bisher Mutter und Sohn zu ihren wechselseitigen Botschaften gebraucht, weinend zu Meropen und meldete ihr, daß Telephontes aus Aetolien weg sei, ohne daß man wisse, wo er hingekommen. Sogleich eilet Merope, der es nicht unbekannt geblieben, wessen sich der angekommene Fremde rühme, mit einer Axt nach dem Gastzimmer und hätte ihn im Schlafe unfehlbar umgebracht, wenn nicht der Alte, der ihr dahin nachgefolgt, den Sohn noch zur rechten Zeit erkannt und die Mutter an der Frevelthat verhindert hätte. Nunmehr machten beide gemeinschaftliche Sache, und Merope stellte sich gegen ihren Gemahl ruhig und versöhnt. Polyphontes dünkte sich aller seiner Wünsche gewährt und wollte den Göttern durch ein feierliches Opfer seinen Dank bezeigen. Als sie aber alle um den Altar versammelt waren, führte Telephontes den Streich, mit dem er das Opferthier fällen zu wollen sich stellte, auf den König; der Tyrann fiel, und Telephontes gelangte zu dem Besitze seines väterlichen Reiches.

Auch hatten schon in dem sechszehnten Jahrhunderte zwei italienische Dichter, Joh. Bapt. Liviera[2] und Pomponio Torelli,[3] den Stoff zu ihren Trauerspielen, Kresphont und Merope, aus dieser Fabel des Hyginus genommen und waren sonach, wie Maffei meinet, in die Fußtapfen des Euripides getreten, ohne es zu wissen. Doch dieser Ueberzeugung ohngeachtet
170 wollte Maffei selbst sein Werk so wenig zu einer bloßen Divination über

---

2) **Gianbattista Liviera,** geb. zu Vicenza 1565, dichtete bereits als achtzehnjähriger Jüngling einen Cresfonte, der 1588 im Druck erschien. Nach seinem Inhalte schließt sich dieses Trauerspiel genau an Hygin an. Der Sprache gebricht es zwar nicht an Kraft und Wärme, doch verräth sie durch ihren verhältnißmäßig geringen Grad der Ausbildung den jugendlichen Verfasser. Eine Analyse des ganzen Stückes befindet sich bei Guinguené Histoire littéraire d'Italie tom. VI, p. 105 f. — Uebrigens gebührt das Verdienst, diesen Stoff zuerst wieder auf die Bühne gebracht zu haben dem Antonio Cavalerino, aus Modena, der bereits 1582 zu Modena einen Telesfonte im Druck erscheinen ließ, ausgezeichnet durch Einfachheit des Planes und geschmackvollen Stil. Bemerkenswerth ist auch, daß bereits diesem Stücke als Argument die Uebersetzung der Hygin'schen Fabel vorausgeschickt ist.

3) Il Conte **Pomponio Torelli** di Monte Chiarugolo (aus Parma, starb 1608) hat im Ganzen fünf Tragödien geschrieben, deren beste, Merope, von Maffei für würdig erachtet worden ist, in dessen Sammlung älterer italienischer Tragödien (Teatro italiano ossia scelta di tragedie per uso della scena. Verona 1723—25. 8°. 3 tom.) mit aufgenommen zu werden. Bei Guinguené a. a. O. p. 108 f. ist auch von diesem Stücke eine genauere Analyse zu finden.

den Euripides machen[4] und den verlorenen Kresphont in seiner Merope wieder aufleben lassen, daß er vielmehr mit Fleiß von verschiednen Hauptzügen dieses vermeintlichen Euripidischen Planes abging und nur die einzige Situation, die ihn vornehmlich darin gerührt hatte, in aller ihrer Ausdehnung zu nutzen suchte.

Die Mutter nehmlich, die ihren Sohn so feurig liebte, daß sie sich an dem Mörder desselben mit eigner Hand rächen wollte, brachte ihn auf den Gedanken, die mütterliche Zärtlichkeit überhaupt zu schildern und mit Ausschließung aller andern Liebe durch diese einzige reine und tugendhafte Leidenschaft sein ganzes Stück zu beleben. Was dieser Absicht also nicht vollkommen zusprach, ward verändert, welches besonders die Umstände von Meropens zweiter Verheirathung und von des Sohnes auswärtiger Erziehung treffen mußte. Merope mußte nicht die Gemahlin des Polyphonts sein; denn es schien dem Dichter mit der Gewissenhaftigkeit einer so frommen Mutter zu streiten, sich den Umarmungen eines zweiten Mannes überlassen zu haben, in dem sie den Mörder ihres ersten kannte, und dessen eigene Erhaltung es erforderte, sich durchaus von allen, welche nähere Ansprüche auf den Thron haben könnten, zu befreien. Der Sohn mußte nicht bei einem vornehmen Gastfreunde seines väterlichen Hauses in aller Sicherheit und Gemächlichkeit, in der völligen Kenntniß seines Standes und seiner Bestimmung erzogen sein; denn die mütterliche Liebe erkaltet natürlicher Weise, wenn sie nicht durch die beständigen Vorstellungen des Ungemachs, der immer neuen Gefahren, in welche ihr abwesender Gegenstand gerathen kann, gereizet und angestrenget wird. Er mußte nicht in der ausdrücklichen Absicht kommen, sich an dem Tyrannen zu rächen; er muß nicht von Meropen für den Mörder ihres Sohnes gehalten werden, weil er sich selbst dafür ausgiebt, sondern weil eine gewisse Verbindung von Zufällen diesen Verdacht auf ihn ziehet; denn kennt er seine Mutter, so ist ihre Verlegenheit bei der ersten mündlichen Erklärung aus, und ihr rührender Kummer, ihre zärtliche Verzweiflung hat nicht freies Spiel genug.

Und diesen Veränderungen zu Folge kann man sich den Maffeischen Plan ungefähr vorstellen. Polyphontes regieret bereits funfzehn Jahre, und doch fühlet er sich auf dem Throne noch nicht befestiget genug. Denn das Volk ist noch immer dem Hause seines vorigen Königs zugethan und rechnet auf den letzten geretteten Zweig desselben. Die Mißvergnügten zu 171
beruhigen, fällt ihm ein, sich mit Meropen zu verbinden. Er trägt ihr

---

4) d. h. wollte in seinem Werke nicht das niederlegen, was ihm gleichsam „eine höhere Eingebung" über den Inhalt des verlorenen Stückes des Euripides kund that. Divination (lat.) = Weissagung, Ahnung, Vermögen etwas zu wissen, was eigentlich nur die Götter wissen können.

seine Hand an unter dem Vorwande einer wirklichen Liebe. Doch Merope weiset ihn mit diesem Vorwande zu empfindlich ab, und nun sucht er durch Drohungen und Gewalt zu erlangen, wozu ihn seine Verstellung nicht verhelfen können. Eben dringt er am schärfesten in sie, als ein Jüngling vor ihn gebracht wird, den man auf der Landstraße über einem Morde ergriffen hat. Aegisth, so nannte sich der Jüngling, hatte nichts gethan, als sein eignes Leben gegen einen Räuber vertheidiget; sein Ansehen verräth so viel Adel und Unschuld, seine Rede so viel Wahrheit, daß Merope, die noch außerdem eine gewisse Falte seines Mundes bemerkt, die ihr Gemahl mit ihm gemein hatte, bewogen wird, den König für ihn zu bitten, und der König begnadiget ihn. Doch gleich darauf vermißt Merope ihren jüngsten Sohn, den sie einem Diener, Namens Polydor, gleich nach dem Tode ihres Gemahls anvertrauet hatte, mit dem Befehle, ihn als sein eigenes Kind zu erziehen. Er hat den Alten, den er für seinen Vater hält, heimlich verlassen, um die Welt zu sehen; aber er ist nirgends wieder aufzufinden. Dem Herze einer Mutter ahnet immer das Schlimmste; auf der Landstraße ist jemand ermordet worden; wie wenn es ihr Sohn gewesen wäre? So denkt sie und wird in ihrer bangen Vermuthung durch verschiedene Umstände, durch die Bereitwilligkeit des Königs, den Mörder zu begnadigen, vornehmlich aber durch einen Ring bestärket, den man bei dem Aegisth gefunden, und von dem ihr gesagt wird, daß ihn Aegisth dem Erschlagenen abgenommen habe. Es ist dieses der Siegelring ihres Gemahls, den sie dem Polydor mitgegeben hatte, um ihn ihrem Sohne einzuhändigen, wenn er erwachsen, und es Zeit sein würde, ihm seinen Stand zu entdecken. Sogleich läßt sie den Jüngling, für den sie vorher selbst gebeten, an eine Säule binden und will ihm das Herz mit eigner Hand durchstoßen. Der Jüngling erinnert sich in diesem Augenblicke seiner Eltern; ihm entfährt der Name Messene; er gedenkt des Verbots seines Vaters, diesen Ort sorgfältig zu vermeiden; Merope verlangt hierüber Erklärung; indem kömmt der König dazu, und der Jüngling wird befreiet. So nahe Merope der Erkennung ihres Irrthums war, so tief verfällt sie wiederum darein zurück, als sie siehet, wie höhnisch der König über ihre Verzweiflung triumphirt. Nun ist Aegisth unfehlbar der Mörder ihres Sohnes, und nichts soll ihn vor ihrer Rache
172 schützen. Sie erfährt mit einbrechender Nacht, daß er in dem Vorsaale sei, wo er eingeschlafen, und kömmt mit einer Axt, ihm den Kopf zu spalten; und schon hat sie die Axt zu dem Streiche erhoben, als ihr Polydor, der sich kurz zuvor in eben den Vorsaal eingeschlichen und den schlafenden Aegisth erkannt hatte, in die Arme fällt. Aegisth erwacht und fliehet, und Polydor entdeckt Meropen ihren eigenen Sohn in dem vermeinten Mörder ihres Sohnes. Sie will ihm nach und würde ihn leicht durch ihre stürmische Zärtlichkeit dem Tyrannen entdeckt haben, wenn sie der Alte nicht auch hier-

von zurückgehalten hätte. Mit frühem Morgen soll ihre Vermählung mit dem Könige vollzogen werden; sie muß zu dem Altare, aber sie will eher sterben, als ihre Einwilligung ertheilen. Indeß hat Polydor auch den Aegisth sich kennen gelehrt; Aegisth eilet in den Tempel, dränget sich durch das Volk und — das Uebrige wie bei dem Hyginus.[5]

Einundvierzigstes Stück.

Den 18. September 1767.

Je schlechter es zu Anfange dieses Jahrhunderts mit dem italienischen Theater überhaupt aussahe,[1] desto größer war der Beifall und das Zujauchzen, womit die Merope des Maffei aufgenommen wurde.

---

5) s. oben S. 239—240.

1) Wenngleich auf dem dramatischen Gebiete während des 16. und 17. Jahrhunderts in Italien eine rege Thätigkeit herrschte, und gegen 5000 Dramen verfaßt wurden, so stand doch der innere Werth dieser Stücke in durchaus keinem Verhältnisse zu der großen Anzahl. Der gesangesfrohe Italiener kannte keinen höheren Genuß als den Besuch der Opern und Singspiele, und eine dramatische Poesie konnte nicht recht aufkommen. Mochten die Höfe noch so sehr wetteifern, es einander in der glänzenden Aufführung von Tragödien, Komödien und Schäferspielen zuvorzuthun: die elendesten Fabeln, zu einem Operntexte verarbeitet, nahmen das Interesse der Menge weit mehr in Anspruch. Die dramatische Poesie stand völlig im Dienste der musikalischen Composition. Da die Bessern des Volkes gegen die Herrschaft dieses Operngeschmacks nicht anzukämpfen vermochten, so beugten sie sich demselben und suchten durch eine entsprechende Reformation der Oper selbst wenigstens zur Läuterung jenes Geschmackes beizutragen. In diesem Sinne wirkte bereits im ersten Decennium des vorigen Jahrhunderts Apostolo Zeno (aus Venedig, 1668—1750). Um dieselbe Zeit fing auch zuerst mit Macht der französische Classicismus an, seinen Einfluß auf Italien auszuüben, und das Studium der französischen Dramatiker und Kunstrichter erzeugte bei den Italienern eine durchweg correctere Ansicht von der Behandlung der Poesie, sowie auch den Wunsch, daß an Stelle der bisherigen Regellosigkeit eine mehr künstlerische Form trete. Da man die Kraft zur eigenen Production nicht in sich fühlte, so warf man sich zuerst auf Nachahmungen. Der bereits oben (St. XXXVI, A. 1) erwähnte Giambattista Fagiuoli, ferner Pier Jacobo Martello (aus Bologna, † 1727) und andere betraten diesen Weg, ohne jedoch irgend dem Bedürfnisse einer Reform zu genügen. In diese Zeit fällt Maffei's Merope, und es kann nicht Wunder nehmen, daß dieses Stück mit so lebhaftem Beifalle von allen Seiten begrüßt wurde. Antike Einfachheit und Innigkeit, natürlicher, ungezwungener Dialog, reine, edle Sprache, der jeder hochtönende Phrasenschmuck fremd ist, Vermeidung aller romantischen Galanterie, das ungefähr sind die Vorzüge, welche diesem Stücke die Herzen aller gewinnen mußten und demselben auch heute noch trotz der Lessing'schen Ausstellungen ein gewisses Interesse sichern.

„Legt nur die Leier bei Seite, ihr Griechen, schweiget ihr Römer,
Denn als Oedipus traun Größ'res ward nimmer erzeugt!“

schrie Leonardo Adami,[2] der nur noch die ersten zwei Akte in Rom davon gesehen hatte. In Venedig ward 1714 das ganze Carneval[3] hindurch fast kein anderes Stück gespielt als Merope; die ganze Welt wollte die neue Tragödie sehen und wieder sehen, und selbst die Opernbühnen fanden sich darüber verlassen. Sie ward in einem Jahre viermal gedruckt, und in sechszehn Jahren (von 1714—1730) sind mehr als dreißig Ausgaben in und außer Italien, zu Wien, zu Paris, zu London davon gemacht worden.[4] Sie ward ins Französische, ins Englische, ins Deutsche übersetzt, und man hatte vor, sie mit allen diesen Uebersetzungen zugleich drucken zu lassen.[5] Ins Französische war sie bereits zweimal übersetzt, als der Herr von Vol-
173 taire sich nochmals darüber machen wollte, um sie auch wirklich auf die

---

2) **Leonardo Adami** (aus Bolsena, 1690—1719), von Natur leicht erregbar, widmete sich nach einer sehr abenteuerlichen Jugend mit großem Eifer zu Rom dem Studium der classischen und orientalischen Sprachen. Eine Geschichte von Arkadien, die er ebd. 1716, 4°. erscheinen ließ, gedieh in Folge des frühzeitigen Todes des Verfassers nicht bis zur Vollendung. Das (v. d. H. a. d. Lat. übersetzte) Distichon, welches Lessing von Adami anführt, ist wörtlich aus des römischen Lyrikers Sextus Propertius (aus Umbrien, lebte um 49—15 v. Chr.) Elegien II. 25. v. 65—66 entlehnt, mit dem Unterschiede jedoch, daß Adami an Stelle der Ilias, welche von Properz gepriesen wird, den Oedipus (vgl. XXXVIII. A. 9) eingeschoben hat. Adami will also sagen: Es geht doch im Drama nichts über die antiken Muster, und diese im Gegensatze zum herrschenden französischen Geschmack wieder zu Ehren gebracht zu haben, ist das Verdienst der Maffei'schen Merope!

3) Das, oder wie wir jetzt sagen, der Carneval (abgeleitet von carne [ital.] = Fleisch und dem lat. vale d. h. Lebe wohl!) bezeichnet eigentlich nur die Nacht vor Aschermittwoch, wo man dem Genusse des Fleisches auf einige Zeit entsagt. Allein das Bedürfniß, sich vor Eintritt in die Fasten noch einmal gütlich zu thun, verleitete frühzeitig dazu, die Vorbereitungen zum Fasten immer mehr auszudehnen. Während in Deutschland im Allgemeinen ein bis drei Tage genügen und die ganzen Festlichkeiten in Masken-Aufzügen und Bällen bestehen, dauern die Lustbarkeiten in Rom acht Tage (wer kennt nicht Goethe's Beschreibung des römischen Carnevals in der Italienischen Reise?), in Venedig gar vom Dreikönigstage (6. Januar) an. Für die lebhafte Phantasie der Italiener, der es so leicht fällt, die Idee in anmuthiger Form in den Kreis der Sinnlichkeit zu stellen, sind wie die Ceremonien im Cultus, so auch die Aufzüge, Redouten und Maskeraden, Wettrennen zu Fuß, zu Pferde, zu Wagen und in Böten, überhaupt alle öffentlichen Schaustellungen nicht bloß eine Erholung und Erhebung des Geistes, sondern vielmehr ein Bedürfniß. Ihr Hang zum Plastischen stößt sich auch nicht an dem Gedanken, während des Carnevals ein Trauerspiel auf der Bühne dargestellt zu sehen.

4) Dieselben sind ihrer Mehrzahl nach ebenso wie die Uebersetzungen der Merope in fremde Sprachen in den Opere del Maffei Venezia 1790, tom. XII, p. 25 u. 26 aufgezählt.

5) Mit einer französischen und englischen Uebersetzung erschien die Merope auch in der That, Verona bei Romanzini 1745. Von Maffei selbst veranstaltet, gilt diese Ausgabe jetzt für die beste und gesuchteste. Lessing scheint dieselbe nicht gekannt zu haben.

französische Bühne zu bringen. Doch er fand bald, daß dieses durch eine eigentliche Uebersetzung nicht geschehen könnte, wovon er die Ursachen in dem Schreiben an den Marquis, welches er nachher seiner eignen Merope vorsetzte, umständlich angiebt.

„Der Ton, sagt er, sei in der italienischen Oper viel zu naiv und bürgerlich, und der Geschmack des französischen Parterres viel zu fein, viel zu verzärtelt, als daß ihm die bloße simple Natur gefallen könne. Es wolle die Natur nicht anders als unter gewissen Zügen der Kunst sehen, und diese Züge müßten zu Paris weit anders als zu Verona sein." Das ganze Schreiben ist mit der äußersten Politesse abgefaßt; Maffei hat nirgends gefehlt; alle seine Nachlässigkeiten und Mängel werden auf die Rechnung seines Nationalgeschmacks geschrieben; es sind wohl noch gar Schönheiten, aber leider nur Schönheiten für Italien. Gewiß, man kann nicht höflicher kritisiren! Aber die verzweifelte Höflichkeit! Auch einem Franzosen wird sie gar bald zur Last, wenn seine Eitelkeit im geringsten dabei leidet. Die Höflichkeit macht, daß wir liebenswürdig scheinen, aber nicht groß; und der Franzose will eben so groß als liebenswürdig scheinen.

Was folgt also auf die galante Zueignungsschrift des Herrn von Voltaire? Ein Schreiben eines gewissen de la Lindelle,[6] welcher dem guten Maffei ebensoviel Grobheiten sagt, als ihm Voltaire Verbindliches gesagt hatte. Der Stil dieses de la Lindelle ist ziemlich der Voltairische Stil; es ist Schade, daß eine so gute Feder nicht mehr geschrieben hat und übrigens so unbekannt geblieben ist. Doch Lindelle sei Voltaire oder sei wirklich Lindelle; wer einen französischen Januskopf[7] sehen will, der vorne auf die einschmeichelndste Weise lächelt und hinten die hämischsten Grimassen schneidet,

6) eine fingirte Persönlichkeit, hinter welcher sich Voltaire selbst versteckt. Der erwähnte Brief ist dem Voltaire'schen Stücke gleichfalls vorgedruckt (Oeuvres tom. IV, p. 371—375). Lessing's Darstellung des ganzen Vorgangs ist übrigens insofern unrichtig, als dem Schreiben des de la Lindelle Maffei's Antwort auf den Voltaire'schen Brief vorausgegangen war. Würdig und höflich in ihrem Ton, enthält dieselbe eine sehr sorgfältige und scharfe Kritik der Voltaire'schen Merope, beziehungsweise des französischen Geschmackes, wie ihn Voltaire als maßgebend für seine Umarbeitung hingestellt hatte. Die Antwort ist in der unter vor. Anm. angeführten Ausgabe S. 177—212 abgedruckt.

7) Janus, eine der vornehmsten Gottheiten der Römer, war ursprünglich der Gott des Jahres und der Zeiten, in welchem der Begriff des Durchgangs und Uebergangs aus einem Zeitabschnitt in den andern (daher der Name Januar) vorherrschte, dann aber auch ein Gott des örtlichen Durchgangs, der Thüre, die nach ihm janua genannt wurde. In letzterer Eigenschaft schützte er den Eingang und Ausgang durch die Thüre und wurde daher auch gewöhnlich mit einem Schlüssel in der Hand dargestellt. An der Thüre selbst pflegte man sein Bildniß anzubringen mit zwei Gesichtern, von denen das eine nach außen, das andere nach innen schaute. In Rom wurden beide Gesichter stets bärtig, anderwärts auch unbärtig dargestellt. Erst auf Münzen der spätern Kaiserzeit begegnen uns Abbildungen, auf denen das eine Gesicht bärtig, das andere unbärtig war.

der lese beide Briefe in einem Zuge. Ich möchte keinen geschrieben haben, am wenigsten aber beide. Aus Höflichkeit bleibet Voltaire diesseits der Wahrheit stehen, und aus Verkleinerungssucht schweifet Lindelle bis jenseit derselben. Jener hätte freimüthiger und dieser gerechter sein müssen, wenn man nicht auf den Verdacht gerathen sollte, daß der nehmliche Schriftsteller sich hier unter einem fremden Namen wieder einbringen wollen, was er sich dort unter seinem eigenen vergeben habe.

174 Voltaire rechne es dem Marquis immer so hoch an, als er will, daß er einer der erstern unter den Italienern sei, welcher Muth und Kraft genug gehabt, eine Tragödie ohne Galanterie zu schreiben, in welcher die ganze Intrigue auf der Liebe einer Mutter beruhe, und das zärtlichste Interesse aus der reinsten Tugend entspringe. Er beklage es so sehr als ihm beliebt, daß die falsche Delicatesse seiner Nation ihm nicht erlauben wollen von den leichtesten natürlichsten Mitteln, welche die Umstände zur Verwicklung darbieten, von den unstudierten wahren Reden, welche die Sache selbst in den Mund legt, Gebrauch zu machen. Das Pariser Parterre hat unstreitig sehr Unrecht, wenn es seit dem königlichen Ringe, über den Boileau in seinen Satiren spottet,[8] durchaus von keinem Ringe auf dem Theater mehr hören will;(*) wenn es seine Dichter daher zwingt, lieber zu jedem andern,

(*) „Ich konnte nicht, wie Herr Maffei, mich eines Ringes bedienen, weil seit dem königlichen Ringe, über den Boileau in seinen Satiren spottet, dies auf unserer Bühne einen gar kleinlichen Eindruck machen würde." [Uebersetzt v. d. H. aus Voltaire's Antwortschreiben an de la Lindelle, Oeuvres tom. IV, p. 376.]

---

8) **Nicolas Boileau Despréaux** (aus Crosne bei Paris, 1636—1711) ist für die didaktische Poesie der Franzosen das, was Corneille, Racine und Molière für die dramatische sind. Seine eleganten und correcten Verse, sein feiner, piquanter Spott machten ihn zum Lieblinge der Franzosen, und seine kunsttheoretischen Bemerkungen, die er mit großer Eleganz vortrug, verschafften ihm auf ein ganzes Jahrhundert hin die Anerkennung als höchste Autorität in Fragen des guten Geschmacks. Seine Poesien, fast sämmtlich den Alten nachgeahmt, bestehen aus Satiren, Episteln, einer „Dichtkunst", dem Lutrin oder Chorpulte (einem komischen Heldengedichte) und einigen Epigrammen und Oden. Der Satiren giebt es von Boileau im Ganzen zwölf, die zwar durch die Schönheit ihrer Verse zuerst den Ruf des Dichters begründeten (die ersten sieben erschienen 1666), jedoch nur die schlechten Poeten ernsthaft angriffen. Kleine Lächerlichkeiten und moralische Gemeinplätze bilden den Inhalt derselben. Mit der Geschichte des königlichen Ringes hat es folgende Bewandtniß: Quinault (s. St. XIV, A. 14) hatte im Dezember 1664 ein Trauerspiel aufführen lassen u. d. T. Astrate, Roi de Tyr, das großen Beifall fand und sich lange auf der französischen Bühne erhielt. In diesem Stücke kommt eine Scene vor, in welcher Elise, Königin von Tyrus, einen ihrer Verwandten beauftragt, dem Astrate, von dem sie sich geliebt weiß, als Zeichen der königlichen Macht und ihrer Gegenliebe einen goldenen Ring zu überreichen. Boileau, der mit besondrer Vorliebe gegen Quinault zu Felde zieht, macht sich nun in der dritten Satire über diesen unnützen Nebenumstand lustig, indem er ihn als eine „schöne Erfindung" bezeichnet:

„Surtout l'anneau royal me semble bien trouvé!"

auch dem allerunschicklichsten Mittel der Erkennung seine Zuflucht zu nehmen, als zu einem Ringe, mit welchem doch die ganze Welt zu allen Zeiten eine Art von Erkennung, eine Art von Versicherung der Person verbunden hat. Es hat sehr Unrecht, wenn es nicht will, daß ein junger Mensch, der sich für den Sohn gemeiner Eltern hält und in dem Lande auf Abenteuer ganz allein herumschweift, nachdem er einen Mord verübt, dem ohngeachtet nicht soll für einen Räuber gehalten werden dürfen, weil es voraus sieht, daß er der Held des Stückes werden müsse; (*) wenn es beleidiget wird, daß man einem solchen Menschen keinen kostbaren Ring zutrauen will, da doch kein Fähndrich in des Königs Armee sei, der nicht „seine kleinen Schmucksächelchen“[9] besitze. Das Pariser Parterre, sage ich, hat in diesen und ähnlichen Fällen Unrecht; aber warum muß Voltaire auch in andern Fällen, wo es gewiß nicht Unrecht hat, dennoch lieber ihm als dem Maffei Unrecht zu geben scheinen wollen? Wenn die französische Höflichkeit gegen Ausländer darin besteht, daß man ihnen auch in solchen Stücken Recht giebt, wo sie sich schämen müßten, Recht zu haben, so weiß ich nicht, was beleidigender und einem freien Menschen unanständiger sein kann als diese französische Höflichkeit. Das Geschwätz, welches Maffei seinen alten Polydor von lustigen Hochzeiten, von prächtigen Krönungen, denen
er vor diesen beigewohnt, in den Mund legt,[10] und zu einer Zeit in den 175
Mund legt, wenn das Interesse aufs höchste gestiegen und die Einbildungskraft der Zuschauer mit ganz andern Dingen beschäftiget ist, dieses Nestorische,[11] aber am unrechten Orte Nestorische, Geschwätz, kann durch keine

(*) „Ich möchte nicht wagen, es darauf ankommen zu lassen, daß man einen Helden für einen Räuber hält, auch wenn seine Lage eine derartige Täuschung rechtfertigt.“ [Uebersetzt v. d. H. aus Voltaire's Brief an Maffei, Oeuvres tom. IV, p. 364.]

---

9) Lessing: de belles nippes.

10) In der fünften Scene des letzten Actes giebt Polydor auf die Frage, warum er als Fremder nicht im Tempel das reiche Opfer mit anschaue, zur Antwort:

„Ach sieh! neugierig bin ich
Durchaus nicht. 's ist vorbei! genug der Opfer
Hab ich gesehen. Ich denke jener noch,
Als König Kresphont anfing zu regieren.
Das war ein Fest! Ja solche Opfer bringt man
In diesen Tempeln nimmer. Mehr als hundert
Schlachtthiere fielen, alle Priester glänzten
In reichem Schmuck! wohin man sich nur wandte,
Sah man nichts anderes als Gold und Silber.
Doch scheint mir, daß die Hochzeit deiner Kön'gin
Dich kümmern sollte.“

(Uebers. a. d. Ital. v. E. v. Reinhardstoettner.)

11) Nestor, Beherrscher von Pylos, der älteste der griechischen Helden vor Troja, wird in der Ilias als ein freundlicher, versöhnlicher Greis geschildert, der gern aus dem

Verschiedenheit des Geschmacks unter verschiedenen cultivirten Völkern entschuldiget werden; hier muß der Geschmack überall der nehmliche sein, und der Italiener hat nicht seinen eignen, sondern hat gar keinen Geschmack, wenn er nicht eben sowohl dabei gähnet und darüber unwillig wird als der Franzose. „Sie haben, sagt Voltaire zu dem Marquis, „in Ihrer Tra„gödie jene schöne und rührende Vergleichung des Virgils:[12]

„Wie voll Schmerz Philomela in grünender Pappelumschattung
Ihre verlorenen Kinder betrauert — — — — — — —"

„übersetzen und anbringen dürfen. Wenn ich mir so eine Freiheit nehmen „wollte, so würde man mich damit in die Epopee[13] verweisen. Denn Sie „glauben nicht, wie streng der Herr ist, dem wir zu gefallen suchen müssen; „ich meine unser Publikum. Dieses verlangt, daß in der Tragödie überall „der Held und nirgends der Dichter sprechen soll, und meinet, daß bei kri„tischen Vorfällen, in Rathsversammlungen, bei einer heftigen Leidenschaft, „bei einer dringenden Gefahr kein König, kein Minister poetische Verglei„chungen zu machen pflege." Aber verlangt denn dieses Publikum etwas unrechtes? meinet es nicht, was die Wahrheit ist? Sollte nicht jedes Publikum eben dieses verlangen? eben dieses meinen? Ein Publikum, das anders richtet, verdient diesen Namen nicht, und muß Voltaire das ganze italienische Publikum zu so einem Publiko machen wollen, weil er nicht Freimüthigkeit genug hat, dem Dichter gerade heraus zu sagen, daß er hier und an

---

reichen Schatze seiner Erfahrungen mittheilt und mit behaglicher Breite seine Jugenderinnerungen zum Besten giebt. Vgl. Ges. VII. V. 125 ff., XI. V. 670 ff., XXIII. V. 626 ff.

12) in seinem Gedichte vom Landbau IV. 511 f. (übers. v. J. H. Voß). Denselben Vergleich mit Philomela (einer Tochter des attischen Königs Pandion, welche nach einer bekannten Sage, der noch Virgil folgt, in eine Schwalbe, nach Ovid [Metam. VI. 424 f.] in eine Nachtigall verwandelt worden war) legt Maffei in unbewußter Anlehnung an jene Stelle (s. Schreiben an Voltaire a. a. O. p. 189) dem Polyphont in den Mund, indem er diesen Act III, Sc. 1 von der Merope sagen läßt:

Sie knirscht und heult, eilt klagend von Gemach zu
Gemach und ruft des todten Sohnes Namen.
Wie eine Schwalbe, die zurückgeflogen
Die Jungen nimmer sieht, das Nest zerstört
Auffindet, also läuft sie angstvoll hin
Und wieder, kommt und geht, betäubt mit Klagen. (Uebers. a. d. Ital.)

13) in die Epopee (Voltaire: poème épique) d. h. in das heroische Epos, oder das große ernste Heldengedicht, dessen Stoff wie in der Ilias und dem Nibelungenliede eine außerordentliche, dem heroischen Mythen- und Sagenkreise angehörende Begebenheit bildet. Da der epische Dichter, meint Voltaire, im Gegensatz zum dramatischen nicht die Begebenheiten als im Geschehen begriffen unmittelbar vorführt, sondern sie als etwas Vergangenes und Fertiges erzählt, so ist es ihm unverwehrt, seine mildere mäßigere Wirkung durch künstlerische Mittel, wie Vergleiche sind, zu erhöhen. Dem dramatischen Dichter müsse dies jedoch versagt bleiben.

mehrern Stellen luxurire[14] und seinen eigenen Kopf durch die Tapete
stecke?[15] Auch unerwogen, daß ausführliche Gleichnisse überhaupt schwerlich
eine schickliche Stelle in dem Trauerspiele finden können, hätte er anmerken
sollen, daß jenes Virgilische von dem Maffei äußerst gemißbrauchet worden.
Bei dem Virgil vermehret es das Mitleiden, und dazu ist es eigentlich
geschickt; bei dem Maffei aber ist es in dem Munde desjenigen, der über
das Unglück, wovon es das Bild sein soll, triumphiret, und müßte nach der
Gesinnung des Polyphonts mehr Hohn als Mitleid erwecken. Auch noch
wichtigere und auf das Ganze noch größern Einfluß habende Fehler scheuet
sich Voltaire nicht, lieber dem Geschmacke der Italiener überhaupt als einem
einzeln Dichter aus ihnen zur Last zu legen, und dünkt sich von der aller- 176
feinsten Lebensart, wenn er den Maffei damit tröstet, daß es seine ganze
Nation nicht besser verstehe als er; daß seine Fehler die Fehler seiner Nation
wären; daß aber Fehler einer ganzen Nation eigentlich keine Fehler wären,
weil es ja eben nicht darauf ankomme, was an und für sich gut oder schlecht
sei, sondern was die Nation dafür wollte gelten lassen. „Wie hätte ich es
„wagen dürfen, fährt er mit einem tiefen Bücklinge, aber auch zugleich mit
einem Schnippchen in der Tasche, gegen den Marquis fort, „bloße Neben-
„personen so oft mit einander sprechen zu lassen, als Sie gethan haben?
„Sie dienen bei Ihnen, die interessanten Scenen zwischen den Hauptpersonen
„vorzubereiten; es sind die Zugänge zu einem schönen Pallaste; aber unser
„ungeduldiges Publikum will sich auf einmal in diesem Pallaste befinden.
„Wir müssen uns also schon nach dem Geschmacke eines Volkes richten,
„welches sich an Meisterstücken satt gesehen hat und also äußerst verwöhnt
„ist.“ Was heißt dieses anders als: „Mein Herr Marquis, Ihr Stück hat
sehr, sehr viel kalte, langweilige, unnütze Scenen. Aber es sei fern von
mir, daß ich Ihnen einen Vorwurf daraus machen sollte! Behüte der Him-
mel! ich bin ein Franzose; ich weiß zu leben; ich werde Niemanden etwas
Unangenehmes unter die Nase reiben. Ohne Zweifel haben Sie diese kalten,
langweiligen, unnützen Scenen mit Vorbedacht, mit allem Fleiße gemacht,
weil sie gerade so sind, wie sie ihre Nation braucht. Ich wünschte, daß ich
auch so wohlfeil davon kommen könnte; aber leider ist meine Nation so
weit, so weit, daß ich noch viel weiter sein muß, um meine Nation zu

---

14) luxurire (lat.) d. h. in Ausgelassenheit, Gesetzlosigkeit verfalle, die Schranken der Mäßigung und des Gesetzes überschreite, ausschweife.

15) den Kopf durch die Tapete (= Coulisse) stecke d. h. sich mit seiner Persönlichkeit, mit seinen individuellen Empfindungen und Gefühlen vordränge und somit lyrische Elemente in das Drama mit aufnehme. Wie sehr der Italiener überhaupt vermöge seiner ganzen Naturanlage und geschichtlichen Entwicklung nach dieser Seite neigt, hat auf's Treffendste C. Ruth in seiner Geschichte der italienischen Poesie Thl. II. S. 321—324 auseinandergesetzt.

befriedigen. Ich will mir darum eben nicht viel mehr einbilden als Sie; aber da jedoch meine Nation, die Ihre Nation so sehr übersieht" — Weiter darf ich meine Paraphrasis wohl nicht fortsetzen; denn sonst

Endigt in Fischesgestalt das Weib schönprangend von oben;[16]

aus der Höflichkeit wird Persifflage[17] (ich brauche dieses französische Wort, weil wir Deutschen von der Sache nichts wissen), und aus der Persiflage,[17] dummer Stolz.

Zweiundvierzigstes Stück.

Den 22. September 1767.

177 Es ist nicht zu leugnen, daß ein guter Theil der Fehler, welche Voltaire als Eigenthümlichkeiten des italienischen Geschmacks nur deswegen an seinem Vorgänger zu entschuldigen scheinet, um sie der italienischen Nation überhaupt zur Last zu legen, daß, sage ich, diese und noch mehrere und noch größere sich in der Merope des Maffei befinden. Maffei hatte in seiner Jugend viel Neigung zur Poesie; er machte mit vieler Leichtigkeit Verse in allen verschiedenen Stilen der berühmtesten Dichter seines Landes;[1] doch

---

16) Aus der Dichtkunst des Horaz V. 4 (übersetzt v. d. H.).

17) Unter persiflage (Lessing's Schreibung mit zwei f ist im Französischen nicht gebräuchlich, wenn auch etymologisch richtig) versteht man den feinen Spott, der darin besteht, daß man jemandem mit harmloser, unbefangener Miene Schmeicheleien sagt, die jener für aufrichtig gemeint halten soll.

1) Die Italiener, von Natur ganz besonders musikalisch beanlagt und im Besitz einer Sprache, der an Biegsamkeit und Wohllaut kaum eine andere gleichkommt, zeigten frühzeitig das Bedürfniß, für ihre meist lyrischen Gedanken bestimmte äußere Formen zu finden. Durch Schöpfung einer Reihe kunstvoller Strophenbildungen und Versarten suchten die hervorragendsten Dichter der Nation jenem Bedürfnisse nach melodischer Architektonik ihrer Verse zu genügen. So kam zuerst durch Fra Guittone (aus Arezzo, starb 1294) das Sonett in Gebrauch und wurde, nachdem es namentlich durch Dante Alighieri (aus Florenz, 1265—1321) und Francesco Petrarca (aus Arezzo, 1304—1374) zu hoher Ausbildung gebracht worden war, die Form, in welcher die italienischen Dichter mit ganz besonderer Vorliebe ihre lyrischen Empfindungen aushauchten. Mindestens ebenso alt ist die ursprünglich zum Gesang bestimmte Canzone, welche gleichfalls durch Dante und Petrarca, sowie später durch Luigi Alamanni (aus Florenz, 1495—1556) und Gabriello Chiabrera (aus Savona im Genuesischen, 1552—1635) mit Meisterschaft gehandhabt wurde. Durch Giovanni Boccaccio (s. St. XVIII, A. 13) wurde die achtzeilige Stanze (Ottava rima) eingeführt und erlangte bald in der poetischen Erzählung und im Epos eine allgemeinere Verwendung. Matteo Maria Bojardo (aus der Umgegend von Ferrara, 1430—1494), Angelo Poliziano (aus Montepulciano, 1454—1494), Ludovico Ariosto (aus Reggio, 1474—1533), Torquato Tasso (s. St. I, A. 2), Alessandro Tassoni (aus Modena, 1565—1635) bedienten sich ihrer mit großer Leichtigkeit und Gewandtheit. Die Terzine, wahrscheinlich durch Brunetto Latini (aus Florenz, starb 1294) erfunden, gewann durch seinen Schüler Dante, der sie

diese Neigung und diese Leichtigkeit beweisen für das eigentliche Genie, welches zur Tragödie erfodert wird, wenig oder nichts. Hernach legte er sich auf die Geschichte, auf Kritik und Alterthümer,[2] und ich zweifle, ob diese Studien die rechte Nahrung für das tragische Genie sind. Er war unter Kirchenväter und Diplomen[3] vergraben und schrieb wider die Pfaffe[4] und

---

in seiner göttlichen Comödie mit großem Erfolge anwandte, dauernde Berühmtheit. Auch das Madrigal, dessen sich Tasso mit Meisterschaft zu bedienen wußte, gehört nebst andern minder wichtigen Dichtungsarten, die wir übergehen, hierher. — Von Maffei erschien, Venedig bei Coleti 1719, 4°. ein Band Gedichte (rime), von denen unstreitig das berühmteste dasjenige ist, welches er zu Rom 1699 auf die Geburt des Prinzen von Piemont (a. a. O. 1—8) verfertigte. Jedoch auch in der Folgezeit fand Maffei neben seinen wissenschaftlichen Arbeiten Muße zum Dichten, wie denn überhaupt die Neigung zur poetischen Production ihn während seines ganzen Lebens nicht verließ.

2) Die Zahl seiner Schriften in diesen drei Gebieten ist ziemlich bedeutend; am berühmtesten darunter seine später (1731/32) erschienenen „Alterthümer Verona's" (Verona illustrata).

3) Während unter Kirchenvätern die griechischen und römischen Schriftsteller zu verstehen sind, welche in der Zeit vom zweiten bis sechsten Jahrhundert und darüber hinaus durch Schrift und Wort bemüht waren, im Kampfe gegen Heidenthum und Judenthum das Christenthum zu vertheidigen und dessen Glaubens- und Sittenlehre festzustellen, stellt man sich unter Diplomen (griech.) Urkunden vor, die mit Unterschrift und Siegel beglaubigt, Rechte, Freiheiten oder Würden verleihen. Die Lehre von solchen Urkunden nennt man Diplomatik, eine Wissenschaft, die einen Theil der historischen Quellenkunde ausmachend, erst gegen Mitte des siebzehnten Jahrhunderts aufkam und darin besteht, Regeln zum Lesen und Beurtheilen der Urkunden aufzustellen. Die Frucht seiner Studien auf den erwähnten beiden Gebieten hat Maffei vorzugsweise niedergelegt: a. in seiner Geschichtlich theologischen Darstellung der Meinungen, welche in Bezug auf die göttliche Gnade, den freien Willen und die Prädestination in den ersten fünf Jahrhunderten umliefen. Trento 1742. Fol. b. in seiner Diplomatischen Geschichte, als Einleitung in die kritische Kunst auf diesem Gebiete. Mantua 1727. 4°.

4) **Christoph Matthäus Pfaff** (aus Stuttgart, 1686—1760) ein berühmter protestantischer Theologe und Verfasser zahlreicher, meist kirchengeschichtlicher Werke, hatte während seines dreijährigen Aufenthaltes (1709—1712) zu Turin, wohin er den damaligen Erbprinzen Karl Alexander von Würtemberg begleitet hatte, auf der dortigen Bibliothek vier alte griechische Fragmente aufgefunden, die er auf Grund kritischer Untersuchungen dem Irenaeus (Bischof zu Lyon, ungefähr 178—202 n. Chr.) zuschreiben zu müssen glaubte. Diese Fragmente schickte Pfaff, mit einigen Noten und Beobachtungen begleitet, an Maffei, der zwar kein Bedenken trug, das Ganze in das Giornale de' Letterati d'Italia (eine Zeitschrift, die auf Maffei's Anregung 1710 gegründet worden war und den Zweck verfolgte, zur größeren Verbreitung der italienischen Geisteswerke beizutragen) tom. XVI, Art. IV, p. 226 f. aufzunehmen. Jedoch konnte Maffei sich nicht versagen, einen Brief an den Abbt Benedetto Bacchini, der in geistlichen Dingen sein steter Rathgeber war, beizufügen (abgedruckt Rime e prose Ven. 1719 p. 265—269), worin er die Aechtheit der Fragmente in Frage zu ziehen und das zu widerlegen suchte, was ihm in Pfaff's Bemerkungen mit dem katholischen Glauben in Widerspruch zu stehen schien. Da nun Pfaff als Antwort auf diese Kritik in einer besonderen Schrift die Fragmente herausgab (S. Irenaei Episcopi Lugdunensis fragmenta anecdota. Hagae Comitum 1715), kam

Basnagen,[5] als er, auf gesellschaftliche Veranlassung,[6] seine Merope vor die Hand nahm und sie in weniger als zwei Monaten zu Stande brachte. Wenn dieser Mann unter solchen Beschäftigungen in so kurzer Zeit ein Meisterstück gemacht hätte, so müßte er der außerordentlichste Kopf gewesen sein, oder eine Tragödie überhaupt ist ein sehr geringfügiges Ding. Was indeß ein Gelehrter von gutem klassischen Geschmacke, der so etwas mehr für eine Erholung als für eine Arbeit ansieht, die seiner würdig wäre, leisten kann, das leistete auch er. Seine Anlage ist gesuchter und ausgedrechselter als glücklich; seine Charaktere sind mehr nach den Zergliederungen des Moralisten oder nach bekannten Vorbildern in Büchern als nach dem Leben geschildert; sein Ausdruck zeigt von mehr Phantasie als Gefühl; der Litterator und der Versificateur läßt sich überall spüren, aber nur selten das Genie und der Dichter.

Als Versificateur läuft er den Beschreibungen und Gleichnissen zu sehr nach. Er hat verschiedene ganz vortreffliche, wahre Gemälde, die in seinem Munde nicht genug bewundert werden könnten, aber in dem Munde seiner

---

Maffei in einem zweiten Briefe vom 30. April 1716 (abgedruckt ebd. p. 270—308) auf seine Kritik zurück und suchte dieselbe weitläufig durch Heranziehung umfassenden gelehrten Wissens zu vertheidigen. Pfaff's Schüler setzten den Streit dann fort, ohne daß Maffei weiter antwortete. Selbst heute kann die Untersuchung über jene Fragmente noch nicht als abgeschlossen gelten. (Boxberger hat Lessing offenbar nicht verstanden, indem er „Pfaffe" in „Pfaffen" umänderte und nur bei Basnage eine kurze Lebensnotiz beifügte. Nicht besser erging es Ed. v. Suckau, der die Dramaturgie in's Französische übersetzte (Paris, bei Didier, 1869) und obige Stelle p. 205 so wiedergab: Il écrivait contre les curés et contre Basnage!).

5) **Jacques Basnage de Beauval** (aus Rouen, 1653—1723) gehörte einer berühmten protestantischen Familie an, die unter ihren Mitgliedern eine Reihe ausgezeichneter Theologen zählt. Seit 1676 Prediger in seiner Vaterstadt, begab er sich, als die Aufhebung des Edictes von Nantes 1685 die freie Religionsübung vernichtete, nach Holland und lebte dort in ähnlicher Stellung bis 1709 zu Rotterdam, dann im Haag. Zur Belohnung von Verdiensten, die er sich um sein Vaterland erwarb, erhielt er 1717 alle seine in Frankreich eingezogenen Güter zurück. — Da durch alle die zahlreichen Schriften Basnage's das Bestreben geht, an der Hand der Geschichte die Grundlagen des Papstthums zu erschüttern und die mannigfaltigen Aenderungen im Lehrbegriff der römisch-katholischen Kirche nachzuweisen, so mußte er häufig mit Maffei's Ueberzeugung, der bei seinen Studien auf ähnlichen Gebieten von ganz anderen Voraussetzungen ausgehend, meist zu den entgegengesetzten Resultaten gelangte, in Widerstreit gerathen. Ein Brief Maffei's an den genannten Pater Bacchini über die Anfänge der Kirchenregierung (de ecclesiasticae hierarchiae originibus) gleichfalls im Giornale veröffentlicht, sowie zahlreiche Stellen namentlich in den späteren Werken Maffei's beweisen zur Genüge den principiellen Gegensatz, der zwischen den beiden Gelehrten bestand. Die meisten dieser kleinen Kämpfe fallen übrigens erst in die letzten Lebensjahre Basnage's, also lange nach Erscheinen der Merope.

6) d. h. auf Drängen seiner Freunde (s. Proemio zur Ausg. v. 1745 p. 10; Widmung an Rinaldo I., Opere tom. XII, p. 28 f.), vor Allem aber auf Bitten der Elena Riccoboni, einer sehr gebildeten Dame, die als Schauspielerin und Dichterin sich großen

Person unerträglich sind und in die lächerlichsten Ungereimtheiten ausarten. So ist es z. E. zwar sehr schicklich, daß Aegisth seinen Kampf mit dem 178 Räuber, den er umgebracht, umständlich beschreibet, denn auf diesen Umständen beruhet seine Vertheidigung; daß er aber auch, wenn er den Leichnam in den Fluß geworfen zu haben bekennet, alle, selbst die allerkleinsten Phänomena malet, die den Fall eines schweren Körpers ins Wasser begleiten, wie er hinein schießt, mit welchem Geräusche er das Wasser zertheilet, das hoch in die Luft spritzet, und wie sich die Fluth wieder über ihn zuschließt:(*) das würde man auch nicht einmal einem kalten geschwätzigen Advokaten, der für ihn spräche, verzeihen, geschweige ihm selbst. Wer vor seinem Richter stehet und sein Leben zu vertheidigen hat, dem liegen andere Dinge am Herzen, als daß er in seiner Erzählung so kindisch genau sein könnte.

Als Litterator hat er zu viel Achtung für die Simplicität der alten griechischen Sitten und für das Costume [7] bezeigt, mit welchem wir sie bei dem Homer und Euripides geschildert finden, das aber allerdings um etwas, ich will nicht sagen veredelt, sondern unserm Costume näher gebracht werden muß, wenn es der Rührung im Trauerspiele nicht mehr schädlich als zuträglich sein soll. Auch hat er zu geflissentlich schöne Stellen aus den Alten nachzuahmen gesucht, ohne zu unterscheiden, aus was für einer Art von Werken er sie entlehnt, und in was für eine Art von Werken er sie überträgt. Nestor ist in der Epopee ein gesprächiger freundlicher Alter, aber der nach ihm gebildete Polydor wird in der Tragödie ein alter ekler Saal-

(*) Act I. Sc. 3.

Nun kam mir
Rasch der Gedanke, laß ich hier am Wege
Den grausen Anblick, werd' ich bald verfolgt
Von allen Seiten, und es fiel mir ein,
Ihn, — ob er todt sei, ob er athme noch —
Im Flusse zu versenken: und mit Mühe —
Wie unnütz war's! — hob ich ihn auf vom Boden,
Doch auf der Erde blieb ein Strom von Blut.
Ich trug ihn eiligst mitten auf die Brücke,
Mit rothem Blute Alles rings benetzend;
Dann ließ ich ihn kopfüber abwärts stürzen.
Senkrecht fiel er hinab — ein lauter Schall,
Und er versank. Hoch thürmte sich die Woge,
Und über ihm verschlossen sich die Wellen. (Uebers. a. d. Ital.)

Ansehens erfreute. Letzterer zu Liebe machte Maffei auch die Merope zur Hauptrolle seines Stückes statt, wie Andere wollten, den Egisto (s. Ippolito Pindemonte's Elogio del Maffei in den Opere tom. I. p. 23 f.).

7) Unter Costume (ital.) versteht man die Beobachtung des Gebräuchlichen in Bezug auf Sitten, Gewohnheiten, Tracht, Vorurtheile u. s. w. einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Landes. Aufgabe der wahren Kunst ist es, dieses Costume etwas zu idealisiren, nicht aber, wie Maffei gethan hat, die Schönheit der Wahrheit aufzuopfern.

bader.[8] Wenn Maffei dem vermeintlichen Plane des Euripides hätte folgen wollen, so würde uns der Litterator vollends etwas zu lachen gemacht haben. Er hätte es sodann für seine Schuldigkeit geachtet, alle die kleinen Fragmente, die uns von dem Kresphontes übrig sind, zu nutzen und seinem Werke getreulich einzuflechten. (*) Wo er also geglaubt hätte, daß sie sich
179 hinpaßten, hätte er sie als Pfähle aufgerichtet, nach welchen sich der Weg seines Dialogs richten und schlingen müssen. Welcher pedantische Zwang! Und wozu? Sind es nicht diese Sittensprüche, womit man seine Lücken füllet, so sind es andere.

Dem ohngeachtet möchten sich wiederum Stellen finden, wo man wünschen dürfte, daß sich der Litterator weniger vergessen hätte. Z. E. Nachdem die Erkennung vorgegangen, und Merope einsieht, in welcher Gefahr sie zweimal gewesen sei, ihren eignen Sohn umzubringen, so läßt er die Ismene voller Erstaunen ausrufen: „Welche wunderbare Begebenheit, wunderbarer, „als sie jemals auf einer Bühne erdichtet worden!

So seltsam wunderbare Dinge sah
Vielleicht noch Niemand auf der Bühne spielen.“ [9]

Maffei hat sich nicht erinnert, daß die Geschichte seines Stücks in eine Zeit fällt, da noch an kein Theater gedacht war; in die Zeit vor dem Homer, dessen Gedichte den ersten Samen des Drama ausstreuten.[10] Ich würde diese Unachtsamkeit niemanden als ihm aufmutzen, der sich in der Vorrede

(*) „Da es somit nicht meine Absicht war, dem Trauerspiele des Euripides zu folgen, so habe ich demgemäß auch nicht versucht, in dem meinigen alle diejenigen Aussprüche niederzulegen, die sich von jenem hier und dort erhalten“ u. s. w. [Aus der Vorrede Maffei's, Opere tom. XII, p. 33, übers. v. d. H.].

---

8) Saalbader (d. h. der Bader von der Saale) bezeichnet einen eitlen geistlosen Versemacher, der mit seinen Reimereien die Welt zu beglücken meint, in Wahrheit aber nur ein seichter, unerträglicher Schwätzer ist. Der Name rührt von dem halbgelehrten Barbier Jakob Vogel, der zu Stössen an der Saale in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts lebte und mit seinen „sinn- und hirnverwirrenden“ Dichtungen gleichsam typisch geworden ist. Die unbefangene historische Kritik der neueren Zeit ist dem viel belachten Dichter wenigstens insofern gerecht geworden, als sie manche richtige Empfindung und besonders das Volksmäßige in seinen Dichtungen anerkennt.

9) Maffei's Merope Act IV, Sc. 6 (übersetzt aus d. Ital.).

10) Lessing hat hier wohl eine Stelle (libr. VIII, p. 347 E) aus den Deipnosophistae (Beschreibung eines Gastmahls von Gelehrten) des Grammatikers und Sophisten Athenaeus (aus Naukratis in Aegypten, lebte im Anfange des dritten Jahrhunderts n. Chr.) im Sinne, nach welcher Aeschylus seine eigenen Tragödien als „Abfälle von den reichen Mahlzeiten des Homer“ bezeichnet haben soll. In der That, wenn irgend eine Eigenschaft die homerischen Gedichte auszeichnet, so ist es die nicht eben wesentlich in der Natur des epischen Gedichts begründete, wohl aber in der besonderen Anlage des griechischen Geistes liegende reiche dramatische Entfaltung im Einzelnen, und insofern scheint der obige Ausdruck Lessing's gerechtfertigt. Aber auch inhaltlich ist die gesammte Poesie der

entschuldigen zu müssen glaubte,[11] daß er den Namen Messene zu einer Zeit brauche, da ohne Zweifel noch keine Stadt dieses Namens gewesen, weil Homer keiner erwähne. Ein Dichter kann es mit solchen Kleinigkeiten halten, wie er will; nur verlangt man, daß er sich immer gleich bleibet, und daß er sich nicht einmal über etwas Bedenken macht, worüber er ein andermal kühnlich weggeht; wenn man nicht glauben soll, daß er den Anstoß vielmehr aus Unwissenheit nicht gesehen, als nicht sehen wollen. Ueberhaupt würden mir die angeführten Zeilen nicht gefallen, wenn sie auch keinen Anachronismus[12] enthielten. Der tragische Dichter sollte alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion erinnern kann; denn sobald sie daran erinnert sind, so ist sie weg. Hier scheinet es zwar, als ob Maffei die Illusion eher noch bestärken wollen, indem er das Theater ausdrücklich außer dem Theater annehmen läßt; doch die bloßen Worte, Bühne und erdichten, sind der Sache schon nachtheilig und bringen uns geraden Weges dahin, wovon sie uns abbringen sollen. Dem komischen Dichter ist es eher erlaubt auf diese Weise seiner Vorstellung Vorstellungen entgegen zu setzen; denn unser Lachen zu erregen, braucht es des Grades der Täuschung nicht, den unser Mitleiden erfordert.

Ich habe schon gesagt, wie hart de la Lindelle dem Maffei mitspielt. Nach seinem Urtheile hat Maffei sich mit dem begnügt, was ihm sein Stoff von selbst anbot, ohne die geringste Kunst dabei anzuwenden; sein Dialog ist ohne alle Wahrscheinlichkeit, ohne allen Anstand und Würde; da ist so viel Kleines und Kriechendes, das kaum in einem Possenspiele, in der Bude des Harlekins zu dulden wäre; alles wimmelt von Ungereimtheiten und Schulschnitzern. „Mit einem Worte, schließt er, das Werk des Maffei enthält einen schönen Stoff, ist aber ein sehr elendes Stück. Alle Welt „kömmt in Paris darin überein, daß man die Vorstellung desselben nicht „würde haben aushalten können, und in Italien selbst wird von verständigen Leuten sehr wenig daraus gemacht. Vergebens hat der Verfasser auf „seinen Reisen die elendesten Schriftsteller in Sold genommen, seine Tragödie zu übersetzen; er konnte leichter einen Uebersetzer bezahlen als sein „Stück verbessern."

So wie es selten Komplimente giebt ohne alle Lügen, so finden sich auch selten Grobheiten ohne alle Wahrheit. Lindelle hat in vielen Stücken

---

Griechen aus dem Strom der alten Helden- und Göttersage, wie sie in den homerischen Gedichten ihren vollkommensten Ausdruck fand, hervorgegangen und hat, durch das Spiel festlicher Lieder und spruchreicher Gesänge sich entfaltend, endlich in der dramatischen, besonders der tragischen Darstellung den höchsten Gipfel der Kunst erklommen.

11) Opere tom. XII, p. 30.

12) Anachronismus (griech.) wird jeder Zeitrechnungsfehler genannt, jeder Irrthum, der auf einer Verwechselung der Zeitumstände beruht.

wider den Maffei Recht, und möchte er doch höflich oder grob sein, wenn er sich begnügte, ihn blos zu tadeln. Aber er will ihn unter die Füße treten, vernichten, und gehet mit ihm so blind als treulos zu Werke. Er schämt sich nicht, offenbare Lügen zu sagen, augenscheinliche Verfälschungen zu begehen, um nur ein recht hämisches Gelächter aufschlagen zu können. Unter drei Streichen, die er thut, geht immer einer in die Luft, und von den andern zweien, die seinen Gegner streifen oder treffen, trifft einer unfehlbar den zugleich mit, dem seine Klopffechterei[13] Platz machen soll, Voltairen selbst. Voltaire scheinet dieses auch zum Theil gefühlt zu haben, und ist daher nicht saumselig in der Antwort an Lindellen, den Maffei in allen den Stücken zu vertheidigen, in welchen er sich zugleich mit vertheidigen zu müssen glaubt. Dieser ganzen Correspondenz mit sich selbst, dünkt mich, fehlt das interessanteste Stück, die Antwort des Maffei.[14] Wenn uns doch auch diese der Hr. von Voltaire hätte mittheilen wollen. Oder war sie etwa so nicht, wie er sie durch seine Schmeichelei zu erschleichen hoffte? Nahm sich Maffei etwa die Freiheit, ihm hinwiederum die Eigenthümlichkeiten des fran-
181 zösischen Geschmacks ins Licht zu stellen? ihm zu zeigen, warum die französische Merope eben so wenig in Italien, als die italienische in Frankreich gefallen könne? —

Dreiundvierzigstes Stück.

Den 25. September 1767.

So etwas läßt sich vermuthen. Doch ich will lieber beweisen, was ich selbst gesagt habe, als vermuthen, was andere gesagt haben könnten.

Lindern, vors erste, ließe sich der Tadel des Lindelle fast in allen Punkten. Wenn Maffei gefehlt hat, so hat er doch nicht immer so plump gefehlt, als uns Lindelle will glauben machen. Er sagt z. E., Aegisth, wenn ihn Merope nunmehr erstechen wolle, rufe aus[1]: O mein alter Vater! und die Königin werde durch dieses Wort, alter Vater, so gerühret, daß sie von

---

13) Mit dem Spitznamen Klopffechter bezeichnete man seit dem sechszehnten Jahrhundert zunftmäßige Fechter, die, überall umherwandernd, die Fechtkunst lehrten und sich zugleich mit ihren Künsten sehen ließen. Im weiteren Verlaufe des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts werden jene Fechter dann unter den betrügerischen Landstreichern genannt, und bald auch wird der Name übertragen und allgemein gebraucht, um einen Prahler zu bezeichnen, der viel Lärm macht und sich wichtig thut, hinter dem aber nichts steckt. (Näheres s. in dem bez. Art. von Hildebrand in Grimm's deutsch. Wörterb.)

14) S. St. XLI, A. 6.

1) Act III. Sc. 4.

ihrem Vorsatze ablasse und auf die Vermuthung komme, Aegisth könne wohl ihr Sohn sein. Ist das nicht, setzt er höhnisch hinzu, eine sehr gegründete Vermuthung! Denn freilich ist es ganz etwas sonderbares, daß ein junger Mensch einen alten Vater hat! „Maffei, fährt er fort, hat mit diesem „Fehler, diesem Mangel von Kunst und Genie, einen andern Fehler ver„bessern wollen, den er in der erstern Ausgabe seines Stückes begangen „hatte. Aegisth rief da: Ach, Polydor, mein Vater! Und dieser Polydor „war eben der Mann, dem Merope ihren Sohn anvertrauet hatte. Bei dem „Namen Polydor hätte die Königin gar nicht mehr zweifeln müssen, daß „Aegisth ihr Sohn sei, und das Stück wäre aus gewesen. Nun ist dieser „Fehler zwar weggeschafft, aber seine Stelle hat ein noch weit gröberer ein„genommen." Es ist wahr, in der ersten Ausgabe nennt Aegisth den Polydor seinen Vater, aber in den nachherigen Ausgaben ist von gar keinem Vater mehr die Rede. Die Königin stutzt blos bei dem Namen Polydor, der den Aegisth gewarnet habe, ja keinen Fuß in das Messenische Gebiet zu setzen. Sie giebt auch ihr Vorhaben darum nicht auf; sie fodert blos nähere Erklärung; und ehe sie diese erhalten kann, kömmt der König dazu. Der König läßt den Aegisth wieder los binden, und da er die That, weßwegen Aegisth eingebracht worden, billiget und rühmet und sie als eine wahre 182
Heldenthat zu belohnen verspricht, so muß wohl Merope in ihren ersten Verdacht wieder zurückfallen. Kann der ihr Sohn sein, den Polyphontes eben darum belohnen will, weil er ihren Sohn umgebracht habe? Dieser Schluß muß nothwendig bei ihr mehr gelten als ein bloßer Name. Sie bereuet es nunmehr auch, daß sie eines bloßen Namens wegen, den ja wohl mehrere führen können, mit der Vollziehung ihrer Rache gezaudert habe:

„Was zweifl' ich, Aermste? Nur von einem Namen
Ließ ich mich leiten, gleich als ob nicht auch
Ein Andrer solchen Namen führen könnte."[2]

und die folgenden Aeußerungen des Tyrannen können sie nicht anders als in der Meinung vollends bestärken, daß er von dem Tode ihres Sohnes die allerzuverlässigste, gewisseste Nachricht haben müsse. Ist denn das also nun so gar abgeschmackt? Ich finde es nicht. Vielmehr muß ich gestehen, daß ich die Verbesserung des Maffei nicht einmal für sehr nöthig halte. Laßt es den Aegisth immerhin sagen, daß sein Vater Polydor heiße! Ob es sein Vater oder sein Freund war, der so hieße und ihn vor Messene warnte, das nimmt einander nicht viel. Genug, daß Merope ohne alle Widerrede das für wahrscheinlicher halten muß, was der Tyrann von ihm glaubet, da sie weiß, daß er ihrem Sohne so lange, so eifrig nachgestellt, als das, was sie aus der bloßen Uebereinstimmung eines Namens schließen könnte. Frei-

2) Uebersetzt aus Maffei's Merope III. 5.

lich, wenn sie wüßte, daß sich die Meinung des Tyrannen, Aegisth sei der Mörder ihres Sohnes, auf weiter nichts als ihre eigene Vermuthung gründe, so wäre es etwas anders. Aber dieses weiß sie nicht; vielmehr hat sie allen Grund zu glauben, daß er seiner Sache werde gewiß sein. — Es versteht sich, daß ich das, was man zur Noth entschuldigen kann, darum nicht für schön ausgebe; der Poet hätte unstreitig seine Anlage viel feiner machen können. Sondern ich will nur sagen, daß auch so, wie er sie gemacht hat, Merope noch immer nicht ohne zureichenden Grund handelt, und daß es gar wohl möglich und wahrscheinlich ist, daß Merope in ihrem Vorsatze der Rache verharren und bei der ersten Gelegenheit einen neuen Versuch, sie zu vollziehen, wagen können. Worüber ich mich also beleidiget finden möchte, wäre nicht dieses, daß sie zum zweitenmale ihren Sohn als den Mörder ihres Sohnes zu ermorden kömmt, sondern dieses, daß sie zum zweiten-
183 male durch einen glücklichen ungefähren Zufall daran verhindert wird. Ich würde es dem Dichter verzeihen, wenn er Meropen auch nicht eigentlich nach den Gründen der größern Wahrscheinlichkeit sich bestimmen ließe; denn die Leidenschaft, in der sie ist, könnte auch den Gründen der schwächern das Uebergewicht ertheilen. Aber das kann ich ihm nicht verzeihen, daß er sich so viel Freiheit mit dem Zufalle nimmt und mit dem Wunderbaren desselben so verschwenderisch ist als mit den gemeinsten ordentlichsten Begebenheiten. Daß der Zufall Einmal der Mutter einen so frommen Dienst erweiset, das kann sein; wir wollen es um so viel lieber glauben, je mehr uns die Ueberraschung gefällt. Aber daß er zum zweitenmale die nehmliche Uebereilung auf die nehmliche Weise verhindern werde, das sieht dem Zufalle nicht ähnlich; eben dieselbe Ueberraschung wiederholt, hört auf Ueberraschung zu sein; ihre Einförmigkeit beleidiget, und wir ärgern uns über den Dichter, der zwar eben so abenteuerlich, aber nicht eben so mannichfaltig zu sein weiß, als der Zufall.

Von den augenscheinlichen und vorsätzlichen Verfälschungen des Lindelle will ich nur zwei anführen. — „Der vierte Akt, sagt er, fängt mit einer „kalten und unnöthigen Scene zwischen dem Tyrannen und der Vertrauten „der Merope an; hierauf begegnet diese Vertraute, ich weiß selbst nicht wie, „dem jungen Aegisth und beredet ihn, sich in dem Vorhause zur Ruhe zu „begeben, damit, wenn er eingeschlafen wäre, ihn die Königin mit aller „Gemächlichkeit umbringen könne. Er schläft auch wirklich ein, so wie er „es versprochen hat. O schön! und die Königin kömmt zum zweitenmale, „mit einer Axt in der Hand, um den jungen Menschen umzubringen, der „ausdrücklich deswegen schläft. Diese nehmliche Situation, zweimal wieder- „holt, verräth die äußerste Unfruchtbarkeit; und dieser Schlaf des jungen „Menschen ist so lächerlich, daß in der Welt nichts lächerlicher sein kann.“ Aber ist es denn auch wahr, daß ihn die Vertraute zu diesem Schlafe beredet?

Das lügt Lindelle.(*) Aegisth trifft die Vertraute an und bittet sie, ihm doch die Ursache zu entdecken, warum die Königin so ergrimmt auf ihn sei. 184
Die Vertraute antwortet, sie wolle ihm gern alles sagen, aber ein wichtiges Geschäfte rufe sie jetzt wo anders hin, er sollte einen Augenblick hier verziehen, sie wolle gleich wieder bei ihm sein. Allerdings hat die Vertraute die Absicht, ihn der Königin in die Hände zu liefern; sie beredet ihn zu bleiben, aber nicht zu schlafen, und Aegisth, welcher, seinem Versprechen nach, bleibet, schläft, nicht seinem Versprechen nach, sondern schläft, weil er müde ist, weil es Nacht ist, weil er nicht siehet, wo er die Nacht sonst werde zubringen können, als hier.(**) — Die zweite Lüge des Lindelle ist von eben dem Schlage. „Merope, sagt er, nachdem sie der alte Polydor an der Ermor„dung ihres Sohnes verhindert, fragt ihn, was für eine Belohnung er „dafür verlange, und der alte Narr bittet sie, ihn zu verjüngen.“ Bittet sie, ihn zu verjüngen? „Die Belohnung meines Dienstes, antwortet der Alte, ist dieser Dienst selbst, ist dieses, daß ich dich vergnügt sehe. Was könntest du mir auch geben? Ich brauche nichts, ich verlange nichts. Eines möchte ich mir wünschen; aber das stehet weder in deiner, noch in irgend eines Sterblichen Gewalt, mir zu gewähren, daß mir die Last meiner Jahre, unter welcher ich erliege, erleichtert würde u. s. w.“(***) Heißt das: erleich-

(*) Und der Herr von Voltaire gleichfalls. Denn nicht allein Lindelle sagt: „Hernach begegnet diese Begleiterin [d. i. Ismene], ich weiß selbst nicht wie, dem Aegisth und beredet ihn, sich im Vorhause zur Ruhe zu begeben, damit, wenn er eingeschlafen wäre, ihn die Königin mit aller Gemächlichkeit umbringen könne,“ sondern auch der Herr von Voltaire selbst: „Die Vertraute der Merope veranlaßt den jungen Aegisth auf der Bühne zu schlafen, um so der Königin Zeit zu lassen, herbeizukommen und ihn dort zu ermorden.“ Was aus dieser Uebereinstimmung zu schließen ist, brauche ich nicht erst zu sagen. Selten stimmt ein Lügner mit sich selbst überein; und wenn zwei Lügner mit einander übereinstimmen, so ist es gewiß abgeredete Karte. [Die betr. Stellen v. d. H. übers.]

(**) Act IV, Sc. 2.

Aegisthus. Den Göttern Dank!
Wo fand sie nur zu solcher Wuth, zu solchem
Entsetzen Grund? — —
Ismene. Gern werd' ich Alles dir erklären; doch
Du mußt dich etwas hier verweilen. Dringend
Hab' ich zu thun.
Aegisthus. So lang du willst! Mit Freuden
Erwart' ich dich.
Ismene. Doch gehe nicht, daß ich
Umsonst nicht wiederum zurückekehre.
Aegisthus. Mein Wort zum Pfand! Wohin sollt' ich auch gehen? — (Uebers.)

(***) Act IV, Sc. 7

Merope. — — — —
Doch welchen Lohn, mein Treuer, kann ich dir
Jemals erstatten dem Verdienste gleich?

tere Du mir diese Last? gieb Du mir die Stärke und Jugend wieder? Ich will gar nicht sagen, daß eine solche Klage über die Ungemächlichkeiten des Alters hier an dem schicklichsten Orte stehe, ob sie schon vollkommen in dem Charakter des Polydors ist. Aber ist denn jede Unschicklichkeit Wahnwitz? Und mußten nicht Polydor und sein Dichter im eigentlichsten Verstande wahnwitzig sein, wenn dieser jenem die Bitte wirklich in den Mund legte, die Lindelle ihnen anlügt. — Anlügt! Lügen! Verdienen solche Kleinigkeiten wohl so harte Worte? — Kleinigkeiten? Was dem Lindelle wichtig genug war, darum zu lügen, soll das einem dritten nicht wichtig genug sein, ihm zu sagen, daß er gelogen hat?

Vierundvierzigstes Stück.

Den 29. September 1767.

Ich komme auf den Tadel des Lindelle, welcher den Voltaire so gut als den Maffei trifft, dem er doch nur allein zugedacht war.

Ich übergehe die beiden Punkte, bei welchen es Voltaire selbst fühlte, daß der Wurf auf ihn zurückpralle. — Lindelle hatte gesagt, daß es sehr schwache und unedle Merkmale wären, aus welchen Merope bei dem Maffei schließe, daß Aegisth der Mörder ihres Sohnes sei. Voltaire antwortet: „Ich kann es Ihnen nicht bergen; ich finde, daß Maffei es viel künstlicher „angelegt hat als ich, Meropen glauben zu machen, daß ihr Sohn der Mör- „der ihres Sohnes sei. Er konnte sich eines Ringes dazu bedienen, und das „durfte ich nicht; denn seit dem königlichen Ringe, über den Boileau in „seinen Satiren spottet,[1] würde das auf unserem Theater sehr klein schei- „nen." Aber mußte denn Voltaire eben eine alte Rüstung anstatt des Ringes wählen? Als Narbas das Kind mit sich nahm, was bewog ihn denn auch die Rüstung des ermordeten Vaters mitzunehmen? Damit Aegisth, wenn er erwachsen wäre, sich keine neue Rüstung kaufen dürfe und sich mit der alten seines Vaters behelfen könne? Der vorsichtige Alte! Ließ er

Polydor. Mir war das Dienen selber Lohn, und jetzt
Ist mir das Wiedersehn höchste Belohnung.
Was wolltest du mir geben? Ich brauch' nichts.
Das Einz'ge, was mir theuer wäre, kann
Mir Niemand geben! Daß die schwere Last,
Die mir am Haupte liegt, mich krümmt und beugt,
Die wie ein Berg mir scheint, genommen würde! (Uebersetzt.)

1) S. St. XLI, A. 8.

sich nicht auch ein Paar alte Kleider von der Mutter mitgeben? Oder geschah es, damit Aegisth einmal an dieser Rüstung erkannt werden könne? So eine Rüstung gab es wohl nicht mehr? Es war wohl eine Familienrüstung, die Vulkan selbst dem Großvater gemacht hatte? Eine undurchdringliche Rüstung? Oder wenigstens mit schönen Figuren und Sinnbildern versehen, an welchen sie Eurikles und Merope nach funfzehn Jahren sogleich 186
wieder erkannten? Wenn das ist, so mußte sie der Alte freilich mitnehmen, und der Hr. von Voltaire hat Ursache, ihm verbunden zu sein, daß er unter den blutigen Verwirrungen, bei welchen ein anderer nur an das Kind gedacht hätte, auch zugleich an eine so nützliche Möbel dachte. Wenn Aegisth schon das Reich seines Vaters verlor, so müßte er doch nicht auch die Rüstung seines Vaters verlieren, in der er jenes wieder erobern konnte. — Zweitens hatte sich Lindelle über den Polyphont des Maffei aufgehalten, der die Merope mit aller Gewalt heirathen will. Als ob der Voltairische das nicht auch wollte! Voltaire antwortet ihm daher: „Weder Maffei „noch ich haben die Ursachen dringend genug gemacht, warum Polyphont „durchaus Meropen zu seiner Gemahlin verlangt. Das ist vielleicht ein „Fehler des Stoffes; aber ich bekenne Ihnen, daß ich einen solchen Fehler „für sehr gering halte, wenn das Interesse, welches er hervor bringt, „beträchtlich ist." Nein, der Fehler liegt nicht in dem Stoffe. Denn in diesem Umstande eben hat Maffei den Stoff verändert. Was brauchte Voltaire diese Veränderung anzunehmen, wenn er seinen Vortheil nicht dabei sahe? —

Der Punkte sind mehrere, bei welchen Voltaire eine ähnliche Rücksicht auf sich selbst hätte nehmen können, aber welcher Vater sieht alle Fehler seines Kindes? Der Fremde, dem sie in die Augen fallen, braucht darum gar nicht scharfsichtiger zu sein als der Vater; genug, daß er nicht der Vater ist. Gesetzt also, ich wäre dieser Fremde!

Lindelle wirft dem Maffei vor, daß er seine Scenen oft nicht verbinde, daß er das Theater oft leer lasse, daß seine Personen oft ohne Ursache aufträten und abgingen, alles wesentliche Fehler, die man heut zu Tage auch dem armseligsten Poeten nicht mehr verzeihe. — Wesentliche Fehler dieses? Doch das ist die Sprache der französischen Kunstrichter überhaupt; die muß ich ihm schon lassen, wenn ich nicht ganz von vorne mit ihm anfangen will. So wesentlich oder unwesentlich sie aber auch sein mögen; wollen wir es Lindellen auf sein Wort glauben, daß sie bei den Dichtern seines Volks so selten sind? Es ist wahr, sie sind es, die sich der größten Regelmäßigkeit[2] rühmen; aber sie sind es auch, die entweder diesen Regeln eine solche Aus-

2) Regelmäßigkeit natürlich im Sinne der von Aristoteles aufgestellten, dann aber von den Franzosen vielfach mißdeuteten Forderungen.

dehnung geben, daß es sich kaum mehr der Mühe verlohnet, sie als Regeln vorzutragen, oder sie auf eine solche linke und gezwungene Art beobachten,
187 daß es weit mehr beleidiget, sie so beobachtet zu sehen als gar nicht.(*) Besonders ist Voltaire ein Meister, sich die Fesseln der Kunst so leicht, so weit zu machen, daß er alle Freiheit behält, sich zu bewegen, wie er will; und doch bewegt er sich oft so plump und schwer, und macht so ängstliche Verdrehungen, daß man meinen sollte, jedes Glied von ihm sei an ein besonderes Klotz geschmiedet. Es kostet mir Ueberwindung, ein Werk des Genies aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten; doch da es bei der gemeinen Klasse von Kunstrichtern noch so sehr Mode ist, es fast aus keinem andern als aus diesem zu betrachten; da es der ist, aus welchem die Bewunderer des französischen Theaters das lauteste Geschrei erheben, so will ich doch erst genauer hinsehen, ehe ich in ihr Geschrei mit einstimme.

1. Die Scene ist zu Messene, in dem Pallaste der Merope. Das ist gleich Anfangs die strenge Einheit des Ortes nicht, welche, nach den Grundsätzen und Beispielen der Alten, ein Hedelin[5] verlangen zu können glaubte.

(*) Dieses war zum Theil schon das Urtheil unsers Schlegels. „Die Wahrheit zu gestehen", sagt er in seinen Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters[3], „beobachten die „Engländer, die sich keiner Einheit des Ortes rühmen, dieselbe großentheils viel besser, „als die Franzosen, die sich damit viel wissen, daß sie die Regeln des Aristoteles so „genau beobachten. Darauf kömmt gerade am allerwenigsten an, daß das Gemälde „der Scenen nicht verändert wird. Aber wenn keine Ursache vorhanden ist, warum „die auftretenden Personen sich an dem angezeigten Orte befinden, und nicht vielmehr „an demjenigen geblieben sind, wo sie vorhin waren; wenn eine Person sich als Herr „und Bewohner eben des Zimmers aufführt, wo kurz vorher eine andere, als ob sie „ebenfalls Herr vom Hause wäre, in aller Gelassenheit mit sich selbst oder mit einem „Vertrauten gesprochen, ohne daß dieser Umstand auf eine wahrscheinliche Weise ent„schuldiget wird; kurz, wenn die Personen nur deswegen in den angezeigten Saal „oder Garten kommen, um auf die Schaubühne zu treten, so würde der Verfasser „des Schauspiels am besten gethan haben, anstatt der Worte, „der Schauplatz ist ein „Saal in Climenens Hause,"[4] unter das Verzeichniß seiner Personen zu setzen: „der „Schauplatz ist auf dem Theater." Oder im Ernste zu reden, es würde weit besser „gewesen sein, wenn der Verfasser, nach dem Gebrauche der Engländer, die Scene „aus dem Hause des einen in das Haus eines andern verlegt und also den Zuschauer „seinem Helden nachgeführet hätte, als daß er seinem Helden die Mühe macht, den „Zuschauern zu gefallen, an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat."

3) s. Ankündigung A. 4. Obige Stelle speciell a. a. O. S. 294 und 295.

4) ein wohl ohne Beziehung auf ein bestimmtes Stück gewähltes Beispiel. Schlegel hätte ebenso gut jeden anderen Namen setzen können.

5) **François Hedelin, abbé d'Aubignac** (aus Paris, 1604—1676), ursprünglich Jurist, ging dann zur Theologie über, wurde Erzieher eines Herzogs und erhielt die Abtei Aubignac (daher der zweite Name, unter dem Hedelin viel bekannter ist). In sorgenfreier Muße widmete er dann den Rest seines Lebens literarhistorischen Studien, durch die er nach und nach in Beziehung zu fast allen Schöngeistern seiner Zeit trat. Das Ergebniß dieser Studien legte Hedelin in seiner Pratique du Théâtre nieder, die 1657 in 4°. erschien,

Die Scene muß kein ganzer Pallast, sondern nur ein Theil des Pallastes sein, wie ihn das Auge aus einem und eben demselben Standorte zu übersehen fähig ist. Ob sie ein ganzer Pallast oder eine ganze Stadt oder eine ganze Provinz ist, das macht im Grunde einerlei Ungereimtheit. Doch schon Corneille gab diesem Gesetze, von dem sich ohnedem kein ausdrückliches Gebot bei den Alten findet, die weitere Ausdehnung,[6] und wollte, daß eine einzige Stadt zur Einheit des Ortes hinreichend sei. Wenn er seine besten 188
Stücke von dieser Seite rechtfertigen wollte, so mußte er wohl so nachgebend sein. Was Corneillen aber erlaubt war, das muß Voltairen Recht sein. Ich sage also nichts dagegen, daß eigentlich die Scene bald in dem Zimmer der Königin, bald in dem oder jenem Saale, bald in dem Vorhofe, bald nach dieser, bald nach einer andern Aussicht muß gedacht werden. Nur hätte er bei diesen Abwechselungen auch die Vorsicht gebrauchen sollen, die Corneille dabei empfahl: sie müssen nicht in dem nehmlichen Akte, am wenigsten in der nehmlichen Scene angebracht werden. Der Ort, welcher zu Anfange des Akts ist, muß durch diesen ganzen Akt dauern, und ihn vollends in eben derselben Scene abändern oder auch nur erweitern oder verengern, ist die äußerste Ungereimtheit von der Welt. — Der dritte Akt der Merope mag auf einem freien Platze, unter einem Säulengange oder in einem Saale spielen, in dessen Vertiefung das Grabmal des Kresphontes zu sehen, an welchem die Königin den Aegisth mit eigner Hand hinrichten will; was kann man sich armseliger vorstellen, als daß mitten in der vierten Scene Eurikles, der den Aegisth wegführet, diese Vertiefung hinter sich zuschließen muß? Wie schließt er sie zu? Fällt ein Vorhang hinter ihm nieder? Wenn jemals auf einen Vorhang das, was Hedelin von dergleichen Vorhängen überhaupt sagt, gepaßt hat, so ist es auf diesen;(*) besonders wenn man zugleich die Ursache erwägt, warum Aegisth so plötzlich abgeführt, durch diese Maschinerie so augenblicklich aus dem Gesichte gebracht werden muß, von der ich hernach reden will. — Eben so ein Vorhang wird in dem

(*) Pratique du Théâtre Liv. II, chap. 6: „Man bringt Vorhänge an, die man aufzieht „und fallen läßt, um die Schauspieler erscheinen oder verschwinden zu lassen, wie es „gerade das Stück erheischt — jene Vorhänge, die zu nichts weiter gut sind, denn als „Prelldecke zu dienen ihren Erfindern mitsammt deren Nachbetern." (Uebers. v. d. H.)

---

wiederholt neu aufgelegt wurde, in Wahrheit aber doch, um mit Laharpe (Cours de littérature 1813 tom. V, p. 541) zu reden, nichts ist als „ein schwerfälliger und langweiliger Commentar zu Aristoteles, wie ihn nur ein geistloser Pedant ohne Urtheil zu schreiben vermag, der schlecht versteht, was er gelesen, und der das Theater zu verstehen glaubt, weil er griechisch kann."

6) in seiner dritten Abhandlung: Von den drei Einheiten (éd. Amsterdam 1723, tom. I, S. 144: — j'accorderais très-volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu).

fünften Akte aufgezogen. Die ersten sechs Scenen spielen in einem Saale des Pallastes; und mit der siebenten erhalten wir auf einmal die offene Aussicht in den Tempel, um einen todten Körper in einem blutigen Rocke sehen zu können. Durch welches Wunder? Und war dieser Anblick dieses Wunders wohl werth? Man wird sagen, die Thüren dieses Tempels eröffnen sich auf einmal, Merope bricht auf einmal mit dem ganzen Volke heraus, und dadurch erlangen wir die Einsicht in denselben. Ich verstehe; dieser Tempel war Ihro verwittweten Königlichen Majestät Schloßkapelle, die
189 gerade an den Saal stieß und mit ihm Communication hatte, damit Allerhöchstdieselben jederzeit trocknen Fußes zu dem Orte ihrer Andacht gelangen konnten. Nur sollten wir sie dieses Weges nicht allein herauskommen, sondern auch hereingehen sehen, wenigstens den Aegisth, der am Ende der vierten Scene zu laufen hat und ja den kürzesten Weg nehmen muß, wenn er, acht Zeilen darauf, seine That schon vollbracht haben soll.

Fünfundvierzigstes Stück.

Den 2. October 1767.

2. Nicht weniger bequem hat es sich der Herr von Voltaire mit der Einheit der Zeit gemacht. Man denke sich einmal alles das, was er in seiner Merope vorgehen läßt, an Einem Tage geschehen; und sage, wie viel Ungereimtheiten man sich dabei denken muß. Man nehme immer einen völligen natürlichen Tag; man gebe ihm immer die dreißig Stunden, auf die Corneille ihn auszudehnen erlauben will.[1] Es ist wahr, ich sehe zwar keine physikalische Hindernisse, warum alle die Begebenheiten in diesem Zeitraume nicht hätten geschehen können; aber desto mehr moralische.[2] Es ist freilich nicht unmöglich, daß man innerhalb zwölf Stunden um ein Frauenzimmer anhalten und mit ihr getrauet sein kann, besonders wenn man es mit Gewalt vor den Priester schleppen darf. Aber wenn es geschieht, verlangt man nicht eine so gewaltsame Beschleunigung durch die allertriftigsten und dringendsten Ursachen gerechtfertiget zu wissen? Findet sich hingegen auch kein Schatten von solchen Ursachen, wodurch soll uns, was blos physikalischer Weise möglich ist, denn wahrscheinlich werden? Der Staat will sich einen König wählen; Polyphont und der abwesende Aegisth können allein dabei in Betracht kommen; um die Ansprüche des Aegisth zu vereiteln, will

---

1) in der dritten Abhandlung: Von den drei Einheiten. (éd. Amsterdam 1723 p. 135).

2) Vgl. St. II. A. 2.

Polyphont die Mutter desselben heirathen; an eben demselben Tage, da die Wahl geschehen soll, macht er ihr den Antrag; sie weiset ihn ab; die Wahl geht vor sich und fällt für ihn aus; Polyphont ist also König, und man sollte glauben, Aegisth möge nunmehr erscheinen, wenn er wolle, der neuerwählte König könne es vors erste mit ihm ansehen. Nichts weniger; er bestehet auf der Heirath, und bestehet darauf, daß sie noch desselben Tages 190
vollzogen werden soll, eben des Tages, an dem er Meropen zum erstenmale seine Hand angetragen, eben des Tages, da ihn das Volk zum Könige ausgerufen. Ein so alter Soldat und ein so hitziger Freier! Aber seine Freierei ist nichts als Politik. Desto schlimmer; diejenige, die er in sein Interesse verwickeln will, so zu mißhandeln! Merope hatte ihm ihre Hand verweigert, als er noch nicht König war, als sie glauben mußte, daß ihn ihre Hand vornehmlich auf den Thron verhelfen sollte; aber nun ist er König und ist es geworden, ohne sich auf den Titel ihres Gemahls zu gründen; er wiederhole seinen Antrag, und vielleicht giebt sie es näher; er lasse ihr Zeit, den Abstand zu vergessen, der sich ehedem zwischen ihnen befand, sich zu gewöhnen, ihn als ihres gleichen zu betrachten, und vielleicht ist nur kurze Zeit dazu nöthig. Wenn er sie nicht gewinnen kann, was hilft es ihn, sie zu zwingen? Wird es ihren Anhängern unbekannt bleiben, daß sie gezwungen worden? Werden sie ihn nicht auch darum hassen zu müssen glauben? Werden sie nicht auch darum dem Aegisth, sobald er sich zeigt, beizutreten und in seiner Sache zugleich die Sache seiner Mutter zu betreiben sich für verbunden achten? Vergebens, daß das Schicksal dem Tyrannen, der ganzer funfzehn Jahr sonst so bedächtlich zu Werke gegangen, diesen Aegisth nun selbst in die Hände liefert und ihm dadurch ein Mittel, den Thron ohne alle Ansprüche zu besitzen, anbietet, das weit kürzer, weit unfehlbarer ist, als die Verbindung mit seiner Mutter: es soll und muß geheirathet sein, und noch heute und noch diesen Abend; der neue König will bei der alten Königin noch diese Nacht schlafen, oder es geht nicht gut. Kann man sich etwas Komischeres denken? In der Vorstellung, meine ich; denn daß es einem Menschen, der nur einen Funken von Verstande hat, einkommen könne, wirklich so zu handeln, widerlegt sich von selbst. Was hilft es nun also den Dichter, daß die besondern Handlungen eines jeden Akts zu ihrer wirklichen Ereignung ungefähr nicht viel mehr Zeit brauchen würden, als auf die Vorstellung dieses Aktes geht, und daß diese Zeit mit der, welche auf die Zwischenakte gerechnet werden muß, noch lange keinen völligen Umlauf der Sonne erfordert, hat er darum die Einheit der Zeit beobachtet? Die Worte dieser Regel hat er erfüllt, aber nicht ihren Geist. Denn was er an Einem Tage thun läßt, kann zwar an Einem Tage gethan werden, aber kein vernünftiger Mensch wird es an Einem Tage thun. Es ist an 191
der physischen Einheit der Zeit nicht genug; es muß auch die moralische

dazu kommen, deren Verletzung allen und jeden empfindlich ist, anstatt daß die Verletzung der erstern, ob sie gleich meistens eine Unmöglichkeit involviret, dennoch nicht immer so allgemein anstößig ist, weil diese Unmöglichkeit vielen unbekannt bleiben kann. Wenn z. E. in einem Stücke von einem Orte zum andern gereiset wird, und diese Reise allein mehr als einen ganzen Tag erfordert, so ist der Fehler nur denen merklich, welche den Abstand des einen Ortes von dem andern wissen. Nun aber wissen nicht alle Menschen die geographischen Distanzen; aber alle Menschen können es an sich selbst merken, zu welchen Handlungen man sich Einen Tag, und zu welchen man sich mehrere nehmen sollte. Welcher Dichter also die physische Einheit der Zeit nicht anders als durch Verletzung der moralischen zu beobachten verstehet und sich kein Bedenken macht, diese jener aufzuopfern, der verstehet sich sehr schlecht auf seinen Vortheil und opfert das Wesentlichere dem Zufälligen auf. — Maffei nimmt doch wenigstens noch eine Nacht zu Hülfe, und die Vermählung, die Polyphont der Merope heute andeutet, wird erst den Morgen darauf vollzogen. Auch ist es bei ihm nicht der Tag, an welchem Polyphont den Thron besteiget; die Begebenheiten pressen sich folglich weniger; sie eilen, aber sie übereilen sich nicht. Voltairens Polyphont ist ein Ephemeron[3] von einem Könige, der schon darum den zweiten Tag nicht zu regieren verdienet, weil er den ersten seine Sache so gar albern und dumm anfängt.

3. Maffei, sagt Lindelle, verbinde öfters die Scenen nicht, und das Theater bleibe leer, ein Fehler, den man heut zu Tage auch den geringsten Poeten nicht verzeihe. „Die Verbindung der Scenen, sagt Corneille,[4] ist „eine große Zierde eines Gedichts, und nichts kann uns von der Stätigkeit „der Handlung besser versichern, als die Stätigkeit der Vorstellung. Sie ist „aber doch nur eine Zierde und keine Regel; denn die Alten haben sich ihr „nicht immer unterworfen u. s. w." Wie? ist die Tragödie bei den Franzosen seit ihrem großen Corneille so viel vollkommener geworden, daß das, was dieser blos für eine mangelnde Zierde hielt, nunmehr ein unverzeihlicher Fehler ist? Oder haben die Franzosen seit ihm das Wesentliche der Tragödie noch mehr verkennen gelernt, daß sie auf Dinge einen so großen Werth legen, die im Grunde keinen haben? Bis uns diese Frage entschie-
192 den ist, mag Corneille immer wenigstens ebenso glaubwürdig sein als Lindelle; und was nach jenem also eben noch kein ausgemachter Fehler bei dem Maffei ist, mag gegen den minder streitigen des Voltaire aufgehen, nach welchem er das Theater öfters länger voll läßt, als es bleiben sollte. Wenn

3) Ephemeron (griech.) ist das, was nur einen Tag dauert, daher das Wort in der Botanik die Herbstzeitlose, in der Zoologie die Eintagsfliege bezeichnet.

4) a. a. O. p. 123.

z. E. in dem ersten Akte Polyphont zu der Königin kömmt, und die Königin mit der dritten Scene abgeht, mit was für Recht kann Polyphont in dem Zimmer der Königin verweilen? Ist dieses Zimmer der Ort, wo er sich gegen seinen Vertrauten so frei herauslassen sollte? Das Bedürfniß des Dichters verräth sich in der vierten Scene gar zu deutlich, in der wir zwar Dinge erfahren, die wir nothwendig wissen müssen, nur daß wir sie an einem Orte erfahren, wo wir es nimmermehr erwartet hätten.

4. Maffei motivirt das Auftreten und Abgehen seiner Personen oft gar nicht: — und Voltaire motivirt es eben so oft falsch, welches wohl noch schlimmer ist. Es ist nicht genug, daß eine Person sagt, warum sie kömmt, man muß auch aus der Verbindung einsehen, daß sie darum kommen müssen. Es ist nicht genug, daß sie sagt, warum sie abgeht, man muß auch in dem Folgenden sehen, daß sie wirklich darum abgegangen ist. Denn sonst ist das, was ihr der Dichter desfalls in den Mund legt, ein bloßer Vorwand und keine Ursache. Wenn z. E. Eurikles in der dritten Scene des zweiten Akts abgeht, um, wie er sagt, die Freunde der Königin zu versammeln, so müßte man von diesen Freunden und von dieser ihrer Versammlung auch hernach etwas hören. Da wir aber nichts davon zu hören bekommen, so ist sein Vorgeben ein schülerhaftes: „Darf ich hinausgehen?“[5] mit der ersten besten Lüge, die dem Knaben einfällt. Er geht nicht ab, um das zu thun, was er sagt, sondern um, ein Paar Zeilen darauf, mit einer Nachricht wiederkommen zu können, die der Poet durch keinen andern ertheilen zu lassen wußte. Noch ungeschickter geht Voltaire mit dem Schlusse ganzer Akte zu Werke. Am Ende des dritten sagt Polyphont zu Meropen, daß der Altar ihrer erwarte, daß zu ihrer feierlichen Verbindung schon alles bereit sei, und so geht er mit einem „Kommt, Madame“[6] ab. Madame aber folgt ihm nicht, sondern geht mit einer Exklamation zu einer andern Coulisse hinein, worauf Polyphont den vierten Akt wieder anfängt, und nicht etwa seinen Unwillen äußert, daß ihm die Königin nicht in den Tempel gefolgt ist (denn er irrte sich, es hat mit der Trauung noch Zeit),
sondern wiederum mit seinem Erox Dinge plaudert, über die er nicht hier, 193
über die er zu Hause in seinem Gemache mit ihm hätte schwatzen sollen. Nun schließt auch der vierte Akt, und schließt vollkommen wie der dritte. Polyphont citirt die Königin nochmals nach dem Tempel, Merope selbst schreiet:

„Laßt uns zu meiner Schmach, laßt uns zum Tempel eilen“,

und zu den Opferpriestern, die sie dahin abholen sollen, sagt sie:

„Ihr kommt das Opfer nun zum Tempel hinzubringen“.[7]

---

5) übersetzt v. d. H. aus dem Lat.

6) übersetzt v. d. H. aus dem Franz.

7) Beide Stellen Act IV, Sc. 5 (ebenso wie auch die nachfolgenden v. d. H. mitgetheilt nach der deutschen Uebersetzung, die anonym Nürnberg bei Raspe 1766, erschien).

Folglich werden sie doch gewiß zu Anfange des fünften Akts in dem Tempel sein, wo sie nicht schon gar wieder zurück sind? Keines von beiden; gut Ding will Weile haben; Polyphont hat noch etwas vergessen und kömmt noch einmal wieder und schickt auch die Königin noch einmal wieder. Vortrefflich! Zwischen dem dritten und vierten, und zwischen dem vierten und fünften Akte geschieht demnach nicht allein das nicht, was geschehen sollte, sondern es geschieht auch platter Dings gar nichts, und der dritte und vierte Akt schließen blos, damit der vierte und fünfte wieder anfangen können.

Sechsundvierzigstes Stück.

Den 6. October 1767.

Ein anderes ist, sich mit den Regeln abfinden, ein anderes, sie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzosen, dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben.

Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener,[1] die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene

---

1) Aristoteles verlangt in seiner Dichtkunst, daß „die Handlung in sich vollkommen abgeschlossen sei und ein Ganzes bilde von einer bestimmten Ausdehnung" (C. VI. § 2), daß „die Theile der Fabel sich so aus den Begebnissen zusammensetzen, daß, wenn irgend einer dieser Theile umgestellt oder hinweggenommen wird, damit auch das Ganze zerfällt" (C. VIII. § 4), endlich, daß „die Handlung in einen einzigen Sonnenumlauf falle oder doch nicht weit über eine solche Frist sich ausdehne" (C. V. § 4). Diese Forderungen waren es vorzugsweise, auf welche die Franzosen die berühmte Regel von den drei Einheiten der Handlung, der Zeit und des Ortes gründeten. Daneben mag das eigne Studium der altclassischen Muster ihnen noch Manches an die Hand gegeben haben, um daraus die Berechtigung zur Aufstellung jener Regel herzuleiten. Weil sie es aber nicht verstanden, die Ergebnisse der eignen Beobachtung und der des Aristoteles auseinander zu halten, sondern vielfach erstere für letztere ausgaben, so konnten sie dem gerechten Tadel auf die Dauer nicht entgehen. Der zweite Fehler, den sie begingen, war der, daß sie die so gewonnenen Regeln als bindend für Alle hinstellten. Dabei übersahen sie daß seit Aristoteles sich die Verhältnisse geändert, daß das moderne Drama vor Allem, auch den Anforderungen gerecht werden mußte, welche die durch die Lehren und Erfahrungen von nahezu zweitausend Jahren vielfach erweiterte und vertiefte Erkenntniß zu stellen berechtigt war. Schon der Umstand allein, daß den Franzosen der Chor, der auf dem antiken Theater eine so große Rolle spielte, auf der modernen Bühne unverwendbar schien, hätte ihnen die Frage nahe legen müssen, ob nicht auch andere Unterschiede bestünden und bestehen müßten. — Bis auf Corneille war die Lehre von der Autorität des Aristoteles im Allgemeinen nur eine Schulmeinung gewesen, Corneille hat durch seine Dramen, durch seine Examens, in welchen er dieselbe an jenen Regeln maß, sowie vor Allem durch seine

nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nehmlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mußten, und diese Menge immer die nehmliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugierde wegen zu thun pflegt, so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und eben denselben Tag einschränken. Dieser Einschränkung unterwarfen sie sich 194
denn auch bona fide;[2] aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, daß sie unter neunmalen siebenmal weit mehr dabei gewannen als verloren. Denn sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß sein, die Handlung selbst so zu simplifiiren,[3] alles Ueberflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichsten Bestandtheile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklich-

---

drei Abhandlungen über die Tragödie (Discours de la tragédie), in denen er die Aristotelischen Aufstellungen in seiner Weise commentirte, am meisten zur allgemeinen Anerkennung jener Regeln beigetragen. Corneille sah nicht, welche drückenden Fesseln er seinem Genie auferlegte; als er sich dessen bewußt wurde, war es zu spät. Um die vermeinte Regelmäßigkeit seiner Stücke beweisen zu können, sah er sich genöthigt, den Aristoteles auf's Gewaltsamste zu interpretiren und durch unhaltbare Deuteleien die Strenge der Regeln zu umgehen. Ein Unglück war es sodann für die französische Bühne, daß Corneille in Racine einen so bedeutenden Nachfolger fand, der mit seltener Biegsamkeit und Geschmeidigkeit sich in die einmal aufgestellten Regeln zu finden wußte und so seine Landsleute durch den Nachweis der Möglichkeit strenger Beobachtung jener Regeln noch mehr in dem Glauben an die Richtigkeit derselben bestärkte. Und als gar Boileau (s. St. XLI, A. 6) in seinem Art poétique mit musterhafter Klarheit und Eleganz jene Regeln in Verse gefaßt hatte, gewannen dieselben auf lange Zeit hin eine Macht, die kein Dichter ungestraft ignoriren durfte. Es wird ewig Lessing's Verdienst bleiben, die Fesseln, in welche durch jene „Regelmäßigkeit" das dichterische Genie geschlagen wurde, gesprengt und so das Uebergewicht zerstört zu haben, durch welches conventionelle Vorstellungen die Regungen der Natur einengten. Freilich macht es mitunter den Eindruck, als ob Lessing im Kampfeseifer das Gute übersehen hätte, welches der von Corneille eingeführte Regelzwang wirkte; denn letzterem ist es doch vorzugsweise zu danken, daß das französische und das moderne Drama überhaupt vor Zügellosigkeit und Zerfahrenheit, vor Schmutz und Gemeinheit bewahrt blieb und die Blütheperiode wenigstens unserer dramatischen Literatur in würdigerer Weise vorbereitete, als es alle Fastnachtsscherze und Harlekinaden vermocht hätten. Daß Lessing aber für die Schönheiten der Corneille'schen und Racine'schen Geistesschöpfungen fast nirgends ein Wort des Lobes und der Anerkennung hat, darf demjenigen nicht auffallend erscheinen, der sich die ganze Tendenz der Dramaturgie vergegenwärtigt.

2) d. h. „in gutem Glauben". Die bona fides, eigentlich ein juristischer Ausdruck, bezeichnet den „guten Glauben", in welchem sich Jemand in Bezug auf ein Rechtsverhältniß befindet, die Unkenntniß der Unrechtmäßigkeit desselben.

3) simplifiiren (eine dem Französischen nachgebildete Form, für welche man jetzt die dem Lateinischen entsprechende simplificiren gebrauchen würde) = vereinfachen.

sten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte.

Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden Intriguen der spanischen Stücke [4] schon verwöhnt waren, ehe sie die griechische Simplicität kennen

---

4) Wie die spanische Sprache früher als die französische einen gewissen Grad der Vollendung erreichte, so fällt auch die Blüthezeit der spanischen Dichtkunst früher als die der französischen. Das spanische Drama insbesondere, das ebenso wie das anderer Länder ursprünglich aus den geistlichen Spektakelstücken hervorgegangen war, hatte seine Blüthezeit fast hinter sich, als die des französischen begann. Lope Felix de Vega Carpio (aus Madrid, 1562—1635) war es zuerst, der auf der Grundlage der volksthümlichen Elemente der Komödie das Drama auf eine neue, entschieden höhere Stufe der Ausbildung hob. Pedro Calderon de la Barca (aus Madrid, 1601—1681) und unzählige andere traten dann in seine Fußstapfen und entwickelten, indem sie die von Lope überlieferten Formen künstlerisch zu vervollkommnen und zu vollenden strebten, gleich jenem eine ganz beispiellose Thätigkeit. Vom Ausgang des 16. bis zu Ende des 17. Jahrhunderts dauerte diese glänzende Periode. Faßt man die Stücke selbst ins Auge, so zeigen sie in Bezug auf das Gebiet, dem ihre Stoffe entlehnt sind, eine große Mannigfaltigkeit, in Bezug auf Behandlung derselben im Großen und Ganzen eine gewisse Uebereinstimmung. Ueberall herrscht bei aller Verschiedenheit der Farben und Töne ein gewisser allgemeiner Typus vor, der einen tieferen, nachhaltigeren Eindruck nicht in uns aufkommen läßt. Der Dichter erfindet überraschende Situationen oder Intriguen, versetzt in diese seine mit bestimmten Gesinnungen und Interessen ausgestatteten Individuen und läßt dann aus dem Widerstreite zwischen Gesinnungen und Absichten einerseits und den gegebenen Umständen andererseits eine Menge verwickelter und lebendiger Scenen entstehen. Was unser Platen (aus Anspach, 1796—1835) als Motto über ein Calderon'sches Stück schrieb:

Welche Zauberwildniß
Fesselt Ohr und Blick,
Blume jedes Bildniß
Jedes Wort Musik,

das läßt sich zwar von vielen, vielleicht den meisten jener Stücke sagen, aber damit ist doch den Forderungen noch nicht Genüge geschehen, welche an ein gutes Drama gestellt werden müssen. Scharf gezeichnete Charaktere sind in jenen Stücken äußerst selten, und eine eigenthümliche Mischung von Tragik und Komik zerstört die Einheit der Gesammtwirkung. Demgegenüber will Lessing, daß der Dichter sich nur um die handelnden Personen kümmern müsse, diese, ohne daß sie es wissen, den Knoten schürzen, und ohne daß sie es ahnen, dann wieder der Auflösung näher und näher bringen lasse. — Es dürfte schwer sein, den Zeitpunkt genau zu bestimmen, wo der Einfluß der spanischen Bühne über die Pyrenäen sich geltend machte. A. F. von Schack (Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, Berlin 1845, Bd. II, S. 681) setzt ihn bereits in den Anfang des 17. Jahrhunderts. Im zweiten Drittel des genannten Jahrhunderts ist die Einwirkung der spanischen Dramatiker auf die französischen ganz unverkennbar. Der so fruchtbare Alexandre Hardy (starb 1631), Jean de Rotrou (aus Dreux, 1609—1650), Jean Mairet (aus Besançon, 1604—1686), George de Scudéry (aus Le Hâvre, 1601—1664) u. A., sie haben alle die Producte spanischer Erfindungsgabe in ausgiebigster Weise für ihre Bühne zuzustutzen gewußt und zahlreiche Plagiate an Lope und seinen Zeitgenossen verübt. Ja Corneille's epochemachendes Trauerspiel „Der Cid" und sein bestes Lustspiel

lernten, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reichern und verwickeltern Handlungen in eben der Strenge anpassen müßten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entsagt hatten. Da sie aber fanden, wie schwer, ja wie unmöglich öfters dieses sei, so trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihren völligen Gehorsam aufzukündigen nicht Muth genug hatten, ein Abkommen. Anstatt eines einzigen Ortes, führten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den, bald jenen einbilden könne; genug, wenn diese Orte zusammen nur nicht gar zu weit aus einander lägen, und keiner eine besondere Verzierung bedürfe, sondern die nehmliche Verzierung ungefähr dem einen so gut als dem andern zukommen könne. Anstatt der Einheit des Tages schoben sie die Einheit der Dauer unter, und eine gewisse Zeit, in der man von keinem Aufgehen und Untergehen der Sonne hörte, in der Niemand zu Bette ging, wenigstens nicht öfterer als einmal zu Bette ging, mochte sich doch sonst noch so viel und mancherlei darin ereignen, ließen sie für Einen Tag gelten.

Niemand würde ihnen dieses verdacht haben; denn unstreitig lassen sich auch so noch vortreffliche Stücke machen, und das Sprüchwort sagt, bohre das Brett, wo es am dünnsten ist. — Aber ich muß meinen Nachbar nur auch da bohren lassen. Ich muß ihm nicht immer nur die dickeste Kante, den astigsten Theil des Brettes zeigen und schreien: Da bohre mir durch! da pflege ich durchzubohren! — Gleichwohl schreien die französischen Kunstrichter alle so; besonders wenn sie auf die dramatischen Stücke der Engländer 195
kommen.[5] Was für ein Aufhebens machen sie von der Regelmäßigkeit, die

---

„Der Lügner", die Molièreschen Stücke „Der steinerne Gast", „Die Männerschule", „Der Arzt wider Willen", „Die Liebe als Arzt" und zahllose andere Dramen beruhen entweder ganz oder doch zum Theil auf der Grundlage spanischer Dramen, sind zum Theil sogar nur Verschlechterungen und Verunstaltungen ihrer Originale, wiewohl sich ihre Verfasser oft nicht entblödeten, sie als Vervollkommnungen ihrer Vorbilder anzupreisen. Racine macht in dieser Beziehung eine ehrenvolle Ausnahme, indem er sich vom spanischen Einflusse fern zu halten verstand. (Wer das Urtheil eines sonst für seine Landsleute sehr eingenommenen Franzosen über den spanischen Einfluß kennen lernen will, möge nachlesen, was Linguet sagt bei Schack a. a. O. Bd. III. S. 445.)

5) d. h. das altenglische Drama, vor Allem Shakespeare's und seiner Zeitgenossen. Aus verschiedenen volksthümlichen Elementen hatte sich dasselbe um die Mitte des 16. Jahrhunderts durch Einfluß von außen gebildet. Wie in Frankreich und Deutschland, so ergoß sich damals auch in England der Strom der classischen Bildung über Schule und Leben und weckte die ersten Erzeugnisse gelehrter Verfasser, welche die antiken Muster nachahmten. Während aber die Versuche einer mechanischen Nachahmung in Frankreich bereits in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts die volksthümlichen Elemente des Dramas verdrängten, bewährte England eine bemerkenswerthe Reife des nationalen Geistes, indem es unter der Fluth fremdländischer Bildungselemente seine nationale Selbständigkeit zu

sie sich so unendlich erleichtert haben! — Doch mir ekelt, mich bei diesen Elementen länger aufzuhalten.

---

behaupten wußte. Das Beispiel und die Zucht der Alten brachte nur ein gewisses Maaß, eine gewisse Ordnung in die noch chaotischen Elemente des altgermanischen Geistes, war aber nicht mächtig genug, „die freie Bewegung, die energische Charakteristik, an der man seine Freude hatte", zu unterdrücken. Alle Versuche, die darauf gerichtet waren, an Stelle der letzteren „eine bequemere Uebersichtlichkeit" und „einen gleichmäßigen Anstand" zu setzen, vermochten nicht die Bestrebungen, welche den Ausbau der nationalen Elemente sich zum Ziele setzten, zu unterdrücken. Als gar Shakespeare's Riesengenius erstand und auf nationaler Grundlage mit den einfachsten Mitteln die größten Wirkungen zu erzielen wußte, so daß man noch heute sich fragen muß, was bei ihm mehr Bewunderung verdient, seine Naturschilderungen oder seine tiefe Kenntniß des menschlichen Herzens, seine dramatische Gestaltungskraft oder seine kräftige Individualisirung der Charaktere, da war dem gelehrten Geschmacke auf immer das Urtheil gesprochen und dem Drama der Weg vorgezeichnet, den es fortan zu wandeln hatte, wenn das Volk, die große Masse nicht kalt und gleichgültig bleiben sollte. Da kam um die Mitte des 17. Jahrhunderts die kirchlich-politische Revolution, und von 1647—1660 blieben die Bühnen geschlossen. Als sie wieder eröffnet wurden, war die Brücke mit der Vergangenheit abgebrochen und aus der Naturdichtung trat man in die des Cabinets und der Salons über. Eine Reaction der Form gegen den Inhalt trat ein, und mit der Entfremdung der Poesie vom Volke ward die — Mittelmäßigkeit auf den Thron gehoben. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts gleicht die englische Bühne der deutschen vor dem Erscheinen unserer Originalgenies. — Es ist nicht schwer zu errathen, gegen welche französischen K u n s t r i c h t e r sich vorzugsweise die Spitze des Lessing'schen Urtheils kehrt. Vor Allem gegen Voltaire, der seinen unfreiwilligen Aufenthalt in England (vgl. St. X, A. 30) zum Studium der englischen Sprache und Literatur, besonders Shakespeare's, benutzt und seitdem durch seine gelegentlichen Kritiken der altenglischen Dramen sich zwar das Verdienst erworben, bei seinen Landsleuten die Bekanntschaft mit der englischen Literatur wesentlich gefördert zu haben, daneben aber auch zur Verbreitung mancher irrigen Vorstellung über die englische Bühne beigetragen hatte. Ausgehend von den Grundanschauungen, wie sie durch den Classicismus in ihm entwickelt worden waren, hatte er bereits in der Vorrede zum Brutus die barbarischen Verstöße gegen alle Regeln getadelt, welche sich Shakespeare in seinem Julius Caesar hätte zu Schulden kommen lassen. In seinen „Englischen Briefen" (und zwar im achtzehnten, 1732) hatte er dann von Shakespeare gesagt, daß derselbe „ohne den geringsten Funken von gutem Geschmack und ohne die geringste Kenntniß der Regeln sei." In der „Abhandlung über die neue und alte Tragödie" (der Semiramis vorgedruckt, 1748) hatte er den Hamlet „ein rohes und barbarisches Stück, die Frucht der Phantasie eines betrunkenen Wilden (sauvage ivre)" genannt. Immer aber hatte er neben diesem Tadel auch Worte der Anerkennung gespendet und aus dem Studium der englischen Dramen manches sich zu Nutzen gemacht. Je mehr aber nun Voltaire's eigene dramatische Schöpfungskraft abnahm und der Gefallen des französischen Publikums an den englischen Stücken (namentlich in Folge der von Antoine François Prévost d'Exiles [aus Hesdin in Artois, 1697—1763] in seiner Zeitschrift „Le Pour et le Contre" [1733—1740] mit einer für einen Franzosen seltenen Unparteilichkeit verfaßten Analysen und Kritiken, sowie durch die von La Place [aus Calais, 1707—1793] anonym unter dem Titel „Le Théâtre anglais" 1746 veröffentlichte Uebersetzung englischer Stücke) wuchs, desto mehr nahm die Kritik des Kunstrichters den Charakter einer Verbissenheit an, die gegen alle Vorzüge blind ist und selbst die früher gespendete Anerkennung zurückzunehmen kein Bedenken

Möchten meinetwegen Voltairens und Maffeis Merope acht Tage dauern und an sieben Orten in Griechenland spielen! Möchten sie aber auch nur die Schönheiten haben, die mich diese Pedanterieen vergessen machen!

Die strengste Regelmäßigkeit kann den kleinsten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen. Wie abgeschmackt Polyphont bei dem Maffei öfters spricht und handelt, ist Lindellen nicht entgangen. Er hat Recht über die heillosen Maximen zu spotten, die Maffei seinem Tyrannen in den Mund legt. Die Edelsten und Besten des Staats aus dem Wege zu räumen, das Volk in alle die Wollüste zu versenken, die es entkräften und weibisch machen können, die größten Verbrechen unter dem Scheine des Mitleids und der Gnade ungestraft zu lassen u. s. w., wenn es einen Tyrannen giebt, der diesen unsinnigen Weg zu regieren einschlägt, wird er sich dessen auch rühmen? So schildert man die Tyrannen in einer Schulübung, aber so hat noch keiner von sich selbst gesprochen.(*) — Es ist wahr, so gar frostig und wahnwitzig läßt Voltaire seinen Polyphont nicht deklamiren, aber mitunter

(*) Act III, Sc. 2:

Sind sie in Ruhe, ihre Geister etwas
In Schlaf gewiegt, dann nütz' ich meine Herrschkunst.
Auf stummen Seitenwegen gehn die kühnsten
Und edelsten Gemüther dann zum Styx.
Den Lastern, die die Lebenskraft vernichten,
Den Muth benehmen, lasse man die Zügel,
Langmuth, prahlendes Mitleid leuchte den
Verbrechern! große Frevel laß' ich walten,
Bleibt nur das Gute fern, und zahlen will ich
Mit Zügellosigkeit die Feinde. Wenn
Sie dann sich selbst zerstören, mag die Wuth
In blut'gen Fehden gegenseitig sie
Vernichten. Oft wirst du Befehle hören,
Geschärfte Satzungen, die, wie's auch kommt,
Dem Herrn zu Gute sind, wirst Drohungen
Von Kriegen mit dem Ausland oft vernehmen.
Ich werde auf den Trümmern dieses Volkes
Stets wachsen an Gewicht und fremde Truppen
Einführen. [Uebersetzt a. d. Ital.]

---

trägt. Um ungezwungener von sich und seinen persönlichen Beziehungen zu dem beregten Gegenstande sprechen zu können, veröffentlichte er sogar unter dem Namen Jérome Carré i. J. 1761 ein Pasquill „Ueber das englische Theater", worin er alle Nationen auffordert, zu entscheiden, ob Shakespeare und Otway oder Corneille und Racine der Vorzug gebühre. In der Fluth von Artikeln, welche durch diesen Streit hervorgerufen wurden, spielt der Tadel der Regellosigkeit der Engländer eine große Rolle. Es ist daher Lessing nicht zu verdenken, wenn ihn diese gesammte Kritik „anekelt".

läßt er ihn doch auch Dinge sagen, die gewiß kein Mann von dieser Art über die Zunge bringt. Z. E.

196 „Der Götter Langmuth pflegt die Rach' oft aufzuschieben,
Um desto schärfer nur hernach sie auszuüben".[6]

Ein Polyphont sollte diese Betrachtung wohl machen, aber er macht sie nie. Noch weniger wird er sie in dem Augenblicke machen, da er sich zu neuen Verbrechen aufmuntert:

„Wohlan, noch dieser Streich".[7]

Wie unbesonnen und in den Tag hinein er gegen Meropen handelt, habe ich schon berührt. Sein Betragen gegen den Aegisth sieht einem eben so verschlagenen als entschlossenen Manne, wie ihn uns der Dichter von Anfange schildert, noch weniger ähnlich. Aegisth hätte bei dem Opfer gerade nicht erscheinen müssen. Was soll er da? Ihm Gehorsam schwören? In den Augen des Volks? Unter dem Geschrei seiner verzweifelnden Mutter? Wird da nicht unfehlbar geschehen, was er zuvor selbst besorgte?(*) Er hat sich für seine Person alles von dem Aegisth zu versehen; Aegisth verlangt nur sein Schwert wieder, um den ganzen Streit zwischen ihnen mit eins zu entscheiden, und diesen tollkühnen Aegisth läßt er sich an dem Altare, wo das erste das beste, was ihm in die Hand fällt, ein Schwert werden kann, so nahe kommen? Der Polyphont des Maffei ist von diesen Ungereimtheiten frei, denn dieser kennt den Aegisth nicht und hält ihn für seinen Freund. Warum hätte Aegisth sich ihm also bei dem Altare nicht nähern dürfen? Niemand gab auf seine Bewegungen Acht; der Streich war geschehen, und er zu dem zweiten schon bereit, ehe es noch einem Menschen einkommen konnte, den ersten zu rächen.

„Merope, sagt Lindelle, wenn sie bei dem Maffei erfährt, daß ihr Sohn ermordet sei, will dem Mörder das Herz aus dem Leibe reißen und

(*) Act I, Sc. 4:

Wenn den beweinten Sohn Messene wiedersieht,
So habe ich fünf Jahre mich nur umsonst bemüht.
Ein falsches Vorurtheil, das Blut und Ahnen ehrt,
Macht, daß das leichte Volk sich gleich für ihn erklärt.
Des Vaters Ehrenruhm, so vieler Ahnen Pracht,
Die List, die ihn sogar zum Göttersohne macht,
Der Mutter Angstgeschrei, dies kann mein Ansehen kürzen
Und den noch schwachen Bau von meiner Herrschaft stürzen.

(Uebersetzt a. d. Franz.)

6) Uebersetzt aus Voltaire's Merope I. 4.

7) desgl.

es mit ihren Zähnen zerfleischen. (*) Das heißt, sich wie eine Kannibalin 197
und nicht wie eine betrübte Mutter ausdrücken; das Anständige muß überall beobachtet werden." Ganz recht; aber obgleich die französische Merope delikater ist, als daß sie so in ein rohes Herz ohne Salz und Schmalz beißen sollte, so dünkt mich doch, ist sie im Grunde eben so gut Kannibalin als die italienische.

Siebenundvierzigstes Stück.

Den 9. October 1767.

Und wie das? — Wenn es unstreitig ist, daß man den Menschen mehr nach seinen Thaten als nach seinen Reden richten muß, daß ein rasches Wort, in der Hitze der Leidenschaft ausgestoßen, für seinen moralischen Charakter wenig, eine überlegte kalte Handlung aber alles beweiset, so werde ich wohl Recht haben. Merope, die sich in der Ungewißheit, in welcher sie von dem Schicksale ihres Sohnes ist, dem bangsten Kummer überläßt, die immer das Schrecklichste besorgt und in der Vorstellung, wie unglücklich ihr abwesender Sohn vielleicht sei, ihr Mitleid über alle Unglückliche erstrecket, ist das schöne Ideal einer Mutter. Merope, die in dem Augenblicke, da sie den Verlust des Gegenstandes ihrer Zärtlichkeit erfährt, von ihrem Schmerze betäubt dahin sinkt und plötzlich, sobald sie den Mörder in ihrer Gewalt höret, wieder aufspringt und tobet und wüthet und die blutigste, schrecklichste Rache an ihm zu vollziehen drohet und wirklich vollziehen würde, wenn er sich eben unter ihren Händen befände, ist eben dieses Ideal nur in dem Stande einer gewaltsamen Handlung, in welchem es an Ausdruck und Kraft gewinnet, was es an Schönheit und Rührung verloren hat. Aber Merope, die sich zu dieser Rache Zeit nimmt, Anstalten dazu vorkehret, Feierlichkeiten dazu anordnet und selbst die Henkerin sein, nicht tödten, sondern martern, nicht strafen, sondern ihre Augen an der Strafe weiden will,
ist das auch noch eine Mutter? Freilich wohl; aber eine Mutter, wie wir 198
sie uns unter den Kannibalinnen denken; eine Mutter, wie es jede Bärin ist. — Diese Handlung der Merope gefalle, wem da will; mir sage er es

(*) Act. II, Sc. 6:

> Den Frevler wollte ich in meiner Macht,
> Von ihm erfahren, ob an diesem Morde
> Auch der Tyrann theilnahm, und dann die Brust
> Mit einem Beile ihm zerschmettern; ja
> Das Herz will ich ihm aus dem Leibe reißen
> Und mit den Zähnen es zerfleischen. (Uebersetzt a. d. Ital.)

nur nicht, daß sie ihm gefällt, wenn ich ihn nicht eben so sehr verachten als verabscheuen soll.

Vielleicht dürfte der Herr von Voltaire auch dieses zu einem Fehler des Stoffes machen; vielleicht dürfte er sagen, Merope müsse ja wohl den Aegisth mit eigner Hand umbringen wollen oder der ganze „Theaterstreich“, den Aristoteles so sehr anpreise,[1] der die empfindlichen Athenienser ehedem so sehr entzückt habe, falle weg. Aber der Herr von Voltaire würde sich wiederum irren und die willkürlichen Abweichungen des Maffei abermals für den Stoff selbst nehmen. Der Stoff erfordert zwar, daß Merope den Aegisth mit eigner Hand ermorden will, allein er erfordert nicht, daß sie es mit aller Ueberlegung thun muß. Und so scheinet sie es auch bei dem Euripides nicht gethan zu haben, wenn wir anders die Fabel des Hyginus für den Auszug seines Stücks annehmen dürfen. Der Alte kömmt und sagt der Königin weinend, daß ihm ihr Sohn weggekommen; eben hatte sie gehört, daß ein Fremder angelangt sei, der sich rühme, ihn umgebracht zu haben, und daß dieser Fremde ruhig unter ihrem Dache schlafe; sie ergreift das erste das beste, was ihr in die Hände fällt, eilet voller Wuth nach dem Zimmer des Schlafenden, der Alte ihr nach, und die Erkennung geschieht in dem Augenblicke, da das Verbrechen geschehen sollte. Das war sehr simpel und natürlich, sehr rührend und menschlich! Die Athenienser zitterten für den Aegisth, ohne Meropen verabscheuen zu dürfen. Sie zitterten für Meropen selbst, die durch die gutartigste Uebereilung Gefahr lief, die Mörderin ihres Sohnes zu werden. Maffei und Voltaire aber machen mich blos für den Aegisth zittern; denn auf ihre Merope bin ich so ungehalten, daß ich es ihr fast gönnen möchte, sie vollführte den Streich. Möchte sie es doch haben! Kann sie sich Zeit zur Rache nehmen, so hätte sie sich auch Zeit zur Untersuchung nehmen sollen. Warum ist sie so eine blutdürstige Bestie? Er hat ihren Sohn umgebracht; gut, sie mache in der ersten Hitze mit dem Mörder, was sie will, ich verzeihe ihr, sie ist Mensch und Mutter; auch will ich gern mit ihr jammern und verzweifeln, wenn sie finden sollte, wie sehr sie ihre erste rasche Hitze zu verwünschen habe. Aber, Madame,
199 einen jungen Menschen, der Sie kurz zuvor so sehr interessirte, an dem Sie so viele Merkmale der Aufrichtigkeit und Unschuld erkannten, weil man eine alte Rüstung bei ihm findet, die nur Ihr Sohn tragen sollte, als den Mörder Ihres Sohnes, an dem Grabmale seines Vaters, mit eigner Hand abschlachten zu wollen, Leibwache und Priester dazu zu Hülfe zu nehmen — O pfui, Madame! Ich müßte mich sehr irren, oder Sie wären in Athen ausgepfiffen worden.

Daß die Unschicklichkeit, mit welcher Polyphont nach funfzehn Jahren die veraltete Merope zur Gemahlin verlangt, ebensowenig ein Fehler des

1) Vgl. S. 224.

Stoffes ist, habe ich schon berührt. (*) Denn nach der Fabel des Hyginus hatte Polyphont Meropen gleich nach der Ermordung des Kresphonts geheirathet, und es ist sehr glaublich, daß selbst Euripides diesen Umstand so angenommen hatte. Warum sollte er auch nicht? Eben die Gründe, mit welchen Eurikles beim Voltaire Meropen jetzt nach funfzehn Jahren bereden will, dem Tyrannen ihre Hand zu geben, (**) hätten sie auch vor funfzehn Jahren dazu vermögen können. Es war sehr in der Denkungsart der alten griechischen Frauen, daß sie ihren Abscheu gegen die Mörder ihrer Männer überwanden und sie zu ihren zweiten Männern annahmen, wenn sie sahen, daß den Kindern ihrer ersten Ehe Vortheil daraus erwachsen könne. Ich erinnere mich, etwas ähnliches in dem griechischen Roman des Charitons,[2] den d'Orville[3] herausgegeben, ehedem gelesen zu haben, wo eine Mutter das 200

(*) Oben S. 261.

(**) Act II, Sc. 1.

Merope. — — Nein, mein Sohn würd' ihm zuwider sein;
Das Leid, das ihn als Kind die Götter dulden ließen,
Würd ihn so heftig nicht als dieses Band verdrießen.
Eurikles. Mit Recht verwürf' er es, wär er in seinem Staat
Und fragte nur sein Recht und sein Geschlecht um Rath.
Doch wenn das Unglück ihn wahrhaftig klüger machet,
Wenn auf sein wahres Wohl mit rechtem Ernst er wachet,
Wenn seiner Freunde Rath in sein Gemüthe dringt,
Wenn er die Noth erkennt, die jede Vorschrift zwingt:
So wird er sehn, es habe ihm nie in seinem Leben
Die Mutter mehr Beweis von ihrer Huld gegeben.
Merope. Was sagest du mir? Ach!
Eurikles. Es ist der Rath betrübt,
Den dir in deiner Noth mein treuer Eifer giebt.
Merope. Ist's möglich, räthst du mir aus Eigennutz zu heucheln?
Sollt' ich dem Polyphont, den ich verfluche, schmeicheln?
Du sagst es, der du ihn nie ohne Greu'l genannt?
Eurikles. Gefährlich nannt ich ihn; sein Wüthen ist bekannt.
Doch widersteht ihm nichts, er thut nur nach Gelüsten;
An Erben fehlt es ihm, du aber liebst Aegisthen.

(Uebers. a. d. Französ.)

---

2) „**Chariton** aus Aphrodisias, Geheimschreiber des Rhetors Athenagoras" nennt sich der Verfasser eines griechischen Romans in acht Büchern, welcher sich nur in einem einzigen Florentiner Manuscript unter dem Titel „Von der Lieb des Chaereas und der Kallirrhoe" (*Τῶν περὶ Χαιρέαν καὶ Καλλιῤῥόην ἐρωτικῶν διηγημάτων λόγοι η'*) erhalten hat. Ueber die wahre Lebenszeit des Verfassers ist keine zuverlässige Nachricht auf uns gekommen. Möglicherweise ist sogar sein Name und Titel erdichtet.

3) **Jacques Philippe d'Orville** (aus Amsterdam, 1696—1751) sollte sich nach dem Willen seines in sehr glücklichen Vermögensverhältnissen lebenden Vaters dem Kaufmannsstande widmen, allein seine Liebe zu den alten Sprachen trieb ihn in die wissenschaftliche Laufbahn, und nachdem er sich durch weite Reisen und fleißige Studien gebildet hatte, lebte

Kind selbst, welches sie noch unter ihrem Herzen trägt, auf eine sehr rührende Art darüber zum Richter nimmt. Ich glaube die Stelle verdiente angeführt zu werden;[4] aber ich habe das Buch nicht bei der Hand. Genug,

---

er von 1728 an in gelehrter Unabhängigkeit in seiner Vaterstadt. Unter den zahlreichen antiquarischen Schätzen, die er aus Italien mitbrachte, befand sich auch eine Abschrift des erwähnten Florentiner Manuscriptes, welche ihm ein italienischer Gelehrter überlassen hatte. Diese gab er nun in Verbindung mit einem gelehrten Commentar, sowie einer vorzüglichen, von dem großen Philologen Johann Jakob Reiske (aus Zörbig in Sachsen, 1716—1774) verfaßten lateinischen Uebersetzung zum ersten Male in Druck, u. d. T.: Charitonis Aphrodisiaca s. Amatoriarum narrationum de Chaerea et Callirrhoe lib. VIII. graece et latine cum animadversionibus, Amsterdam 1750. gr. 4°. Noch heute gilt dies Werk als eine Fundgrube grammatischer und antiquarischer Notizen, die von der großen Belesenheit und feinen Beobachtungsgabe des Verfassers ein ehrenvolles Zeugniß ablegen.

4) Dieselbe steht in der d'Orville'schen Ausgabe I. p. 38. Um das Verständniß der Stelle zu ermöglichen, sei zuerst das mitgetheilt, was vorher in jenem Romane erzählt worden ist: Kallirrhoe, die Tochter des Hermokrates, eines syrakusanischen Feldherrn aus den Zeiten des peloponnesischen Krieges (431—404 v. Chr.), weit und breit ob ihrer Schönheit und Tugend berühmt, hat die Werbung eines edeln Jünglings, Chaereas, freundlich angenommen und ihm ihre Hand gereicht. Jedoch ein auswärtiger Fürstensohn, unwillig, daß er hatte zurückstehen müssen, sinnt auf Rache und weiß durch allerlei gemeine Mittel Eifersucht im Herzen des arglosen Gatten zu erregen und diesen schließlich so aufzubringen, daß er in einer Anwandlung von Zorn die Neuvermählte einst derartig mißhandelt, daß sie als todt aufgehoben wird. Das Gericht spricht auf Verwenden des Hermokrates den Thäter frei. Die Frau wird begraben. Ihr Schmuck reizt Seeräuber; sie öffnen das Grab in dem Augenblicke, wo die Todtgeglaubte aus ihrem Schlummer erwacht. Sie wird mitgeraubt und als Sklavin in die Fremde verkauft. Ihr Herr wirbt um ihre Liebe, will jedoch keine Gewalt anwenden und giebt einer Sklavin Plango das Versprechen der Freiheit, falls es ihr gelänge, Kallirrhoe seinen Wünschen willfährig zu machen. Diese kämpft lange mit sich selbst, schließlich aber im Conflict zwischen Klugheit beziehungsweise Selbsterhaltung und Pflicht gegen den fernen Gatten zieht sie sich auf ihr Zimmer zurück, preßt des Chaereas Bildniß gegen den Leib und führt folgendes Zwiegespräch: „Zu dreien sind wir Vater, Mutter, Kind. Laßt uns unser gemeinsames Wohl erwägen; ich will zuerst mein Urtheil abgeben. Und so erkläre ich, daß ich sterben will allein als des Chaereas Weib. Ueber Eltern, Vaterland und das Kind unter meinem Herzen geht mir die Treue zu ihm. Und du, mein Kind, was wählst du dir aus? Willst du an Gift sterben, ohne das Tageslicht erblickt zu haben und abseits liegen vielleicht nicht einmal eines ehrlichen Begräbnisses gewürdigt, oder willst du leben und zwei Väter haben, einen, der in Sicilien, einen, der in Jonien Gewalt hat? Leicht wirst du, wenn du zum Manne herangewachsen sein wirst, von den Blutsverwandten anerkannt werden; denn ich bin fest überzeugt, daß du dem Vater gleichen wirst. Auf glänzendem milesischen Dreiruderer kannst du dereinst in's Vaterland zurückkehren. Auch Hermokrates wird dich mit Freuden als einen Enkel aufnehmen, der einen Feldherrnposten wohl auszufüllen vermag. Also du giebst deine Stimme gegen mich ab und willst nicht, daß wir sterben. Und jetzt laßt uns noch hören, welcher Ansicht dein Vater ist. Nun, er hat schon gesprochen, er ist im Traume mir vergangene Nacht erschienen und sprach zu mir: Den Knaben, Weib, gebe ich dir zum Pfande u. s. w."

daß das, was dem Eurikles Voltaire selbst in den Mund legt, hinreichend gewesen wäre, die Aufführung seiner Merope zu rechtfertigen, wenn er sie als die Gemahlin des Polyphonts eingeführet hätte. Die kalten Scenen einer politischen Liebe wären dadurch weggefallen, und ich sehe mehr als einen Weg, wie das Interesse durch diesen Umstand selbst noch weit lebhafter, und die Situationen noch weit intriguanter hätten werden können.

Doch Voltaire wollte durchaus auf dem Wege bleiben, den ihm Maffei gebahnet hatte, und weil es ihm gar nicht einmal einfiel, daß es einen bessern geben könne, daß dieser bessere eben der sei, der schon vor Alters befahren worden, so begnügte er sich auf jenem ein Paar Sandsteine aus dem Gleiße zu räumen, über die er meinet, daß sein Vorgänger fast umgeschmissen hätte. Würde er wohl sonst auch dieses von ihm beibehalten haben, daß Aegisth, unbekannt mit sich selbst, von ungefähr nach Messene gerathen, und daselbst durch kleine zweideutige Merkmale in den Verdacht kommen muß, daß er der Mörder seiner selbst sei? Bei dem Euripides kannte sich Aegisth vollkommen, kam in dem ausdrücklichen Vorsatze, sich zu rächen, nach Messene und gab sich selbst für den Mörder des Aegisth aus; nur daß er sich seiner Mutter nicht entdeckte, es sei aus Vorsicht oder aus Mißtrauen oder aus was sonst für Ursache, an der es ihm der Dichter gewiß nicht wird haben mangeln lassen. Ich habe zwar oben(*) dem Maffei einige Gründe zu allen den Veränderungen, die er mit dem Plane des Euripides gemacht hat, von meinem Eigenen geliehen. Aber ich bin weit entfernt, die Gründe für wichtig und die Veränderungen für glücklich genug auszugeben. Vielmehr behaupte ich, daß jeder Tritt, den er aus den Fußtapfen des Griechen zu thun gewagt, ein Fehltritt geworden. Daß sich Aegisth nicht kennet, daß er von ungefähr nach Messene kömmt und per combinazione d'accidenti[5] (wie Maffei es ausdrückt) für den Mörder des Aegisth gehalten wird, giebt nicht allein der ganzen Geschichte ein sehr verwirrtes, zweideutiges und romanenhaftes Ansehen, sondern schwächt auch das 201
Interesse ungemein. Bei dem Euripides wußte es der Zuschauer von dem Aegisth selbst, daß er Aegisth sei, und je gewisser er es wußte, daß Merope ihren eignen Sohn umzubringen kommt, desto größer mußte nothwendig das Schrecken sein, das ihn darüber befiel, desto quälender das Mitleid, welches er voraus sahe, falls Merope an der Vollziehung nicht zu rechter Zeit verhindert würde. Bei dem Maffei und Voltaire hingegen vermuthen wir es nur, daß der vermeinte Mörder des Sohnes der Sohn wohl selbst sein könne, und unser größtes Schrecken ist auf den einzigen Augenblick verspart, in welchem es Schrecken zu sein aufhöret. Das Schlimmste dabei ist noch die-

(*) S. 241.

5) „Durch Fügung der Umstände," würden wir sagen.

ses, daß die Gründe, die uns in dem jungen Fremdlinge den Sohn der Merope vermuthen lassen, eben die Gründe sind, aus welchen es Merope selbst vermuthen sollte, und daß wir ihn, besonders bei Voltairen, nicht in dem allergeringsten Stücke näher und zuverlässiger kennen, als sie ihn selbst kennen kann. Wir trauen also diesen Gründen entweder ebensoviel, als ihnen Merope trauet, oder wir trauen ihnen mehr. Trauen wir ihnen ebensoviel, so halten wir den Jüngling mit ihr für einen Betrüger, und das Schicksal, das sie ihm zugedacht, kann uns nicht sehr rühren. Trauen wir ihnen mehr, so tadeln wir Meropen, daß sie nicht besser darauf merket und sich von weit seichtern Gründen hinreißen läßt. Beides aber taugt nicht.

Achtundvierzigstes Stück.

Den 13. October 1767.

202 Es ist wahr, unsere Ueberraschung ist größer, wenn wir es nicht eher mit völliger Gewißheit erfahren, daß Aegisth Aegisth ist, als bis es Merope selbst erfährt. Aber das armselige Vergnügen einer Ueberraschung! Und was braucht der Dichter uns zu überraschen? Er überrasche seine Personen, so viel er will, wir werden unser Theil schon davon zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermuthet treffen muß, auch noch so lange vorausgesehen haben. Ja, unser Antheil wird um so lebhafter und stärker sein, je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben.

Ich will über diesen Punkt den besten französischen Kunstrichter für mich sprechen lassen. „In den verwickelten Stücken, sagt Diderot,(*) ist das Interesse mehr die Wirkung des Plans als der Reden; in den einfachen Stücken hingegen ist es mehr die Wirkung der Reden als des Plans. Allein worauf muß sich das Interesse beziehen? Auf die Personen? Oder auf die Zuschauer? Die Zuschauer sind nichts als Zeugen, von welchen man nichts weiß. Folglich sind es die Personen, die man vor Augen haben muß. Ohnstreitig! Diese lasse man den Knoten schürzen, ohne daß sie es wissen; für diese sei alles undurchdringlich; diese bringe man, ohne daß sie es merken, der Auflösung immer näher und näher. Sind diese nur in Bewegung, so werden wir Zuschauer den nehmlichen Bewegungen schon auch nachgeben, sie schon auch empfinden müssen. — Weit gefehlt, daß ich mit den meisten, die von der dramatischen Dichtkunst geschrieben haben, glauben sollte, man müsse die Entwicklung vor dem Zuschauer verbergen. Ich dächte vielmehr,

(*) In seiner dramatischen Dichtkunst, hinter dem Hausvater S. 327 der Uebers. [éd. Amsterdam 1759. tom. II. p. 249 ff.].

es sollte meine Kräfte nicht übersteigen, wenn ich mir ein Werk zu machen vorsetzte, wo die Entwicklung gleich in der ersten Scene verrathen würde, und aus diesem Umstande selbst das allerstärkste Interesse entspränge. — Für den Zuschauer muß alles klar sein. Er ist der Vertraute einer jeden Person; er weiß alles, was vorgeht, alles, was vorgegangen ist, und es giebt hundert Augenblicke, wo man nichts besseres thun kann, als daß man ihm gerade voraussagt, was noch vorgehen soll. — O ihr Verfertiger allgemeiner Regeln, wie wenig versteht ihr die Kunst, und wie wenig besitzt ihr von dem Genie, das die Muster hervorgebracht hat, auf welche ihr sie bauet, und das sie übertreten kann, so oft es ihm beliebt! — Meine Gedanken mögen so parador scheinen, als sie wollen, so viel weiß ich gewiß, daß für Eine Gelegenheit, wo es nützlich ist, dem Zuschauer einen wichtigen Vorfall so lange zu verhehlen, bis er sich ereignet, es immer zehn und mehrere giebt, wo das Interesse gerade das Gegentheil erfordert. Der Dichter bewerkstelliget durch sein Geheimniß eine kurze Ueberraschung, und in welche anhaltende Unruhe hätte er uns stürzen können, wenn er uns kein Geheimniß daraus gemacht hätte! — Wer in Einem Augenblicke getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich auch nur Einen Augenblick bedauern. Aber wie steht es alsdenn mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, wenn ich sehe 203
daß sich das Ungewitter über meinem oder eines andern Haupte zusammenziehet und lange Zeit darüber verweilet? — Meinetwegen mögen die Personen alle einander nicht kennen, wenn sie nur der Zuschauer alle kennet. — Ja, ich wollte fast behaupten, daß der Stoff, bei welchem die Verschweigungen nothwendig sind, ein undankbarer Stoff ist; daß der Plan, in welchem man seine Zuflucht zu ihnen nimmt, nicht so gut ist, als der, in welchem man sie hätte entübrigen können. Sie werden nie zu etwas Starkem Anlaß geben. Immer werden wir uns mit Vorbereitungen beschäftigen müssen, die entweder allzu dunkel oder allzu deutlich sind. Das ganze Gedicht wird ein Zusammenhang von kleinen Kunstgriffen werden, durch die man weiter nichts als eine kurze Ueberraschung hervorzubringen vermag. Ist hingegen alles, was die Personen angeht, bekannt: so sehe ich in dieser Voraussetzung die Quelle der allerheftigsten Bewegungen. — Warum haben gewisse Monologen eine so große Wirkung? Darum, weil sie mir die geheimen Anschläge einer Person vertrauen, und diese Vertraulichkeit mich den Augenblick mit Furcht oder Hoffnung erfüllet. — Wenn der Zustand der Personen unbekannt ist, so kann sich der Zuschauer für die Handlung nicht stärker interessiren als die Personen. Das Interesse aber wird sich für den Zuschauer verdoppeln, wenn er Licht genug hat und es fühlet, daß Handlung und Reden ganz anders sein würden, wenn sich die Personen kennten. Alsdenn nur werde ich es kaum erwarten können, was aus ihnen werden wird, wenn ich das, was sie wirklich sind, mit dem, was sie thun oder thun wollen, vergleichen kann."

Dieses auf den Aegisth angewendet, ist es klar, für welchen von beiden Planen sich Diderot erklären würde: ob für den alten des Euripides, wo die Zuschauer gleich vom Anfange den Aegisth ebenso gut kennen als er sich selbst; oder für den neuern des Maffei, den Voltaire so blindlings angenommen, wo Aegisth sich und den Zuschauern ein Räthsel ist und dadurch das ganze Stück „zu einem Zusammenhange von kleinen Kunstgriffen" macht, die weiter nichts als eine kurze Ueberraschung hervorbringen.

Diderot hat auch nicht ganz Unrecht, seine Gedanken über die Entbehrlichkeit und Geringfügigkeit aller ungewissen Erwartungen und plötzlichen Ueberraschungen, die sich auf den Zuschauer beziehen, für eben so neu als
204 gegründet auszugeben. Sie sind neu in Ansehung ihrer Abstraction, aber sehr alt in Ansehung der Muster, aus welchen sie abstrahiret worden. Sie sind neu in Betrachtung, daß seine Vorgänger nur immer auf das Gegentheil gedrungen; aber unter diese Vorgänger gehört weder Aristoteles noch Horaz, welchen durchaus nichts entfahren ist, was ihre Ausleger und Nachfolger in ihrer Prädilection[1] für dieses Gegentheil hätte bestärken können, dessen gute Wirkung sie weder den meisten noch den besten Stücken der Alten abgesehen hatten.

Unter diesen war besonders Euripides seiner Sache so gewiß, daß er fast immer den Zuschauern das Ziel voraus zeigte, zu welchem er sie führen wollte. Ja, ich wäre sehr geneigt, aus diesem Gesichtspunkte die Vertheidigung seiner Prologen zu übernehmen, die den neuern Kriticis so sehr mißfallen.[2] „Nicht genug, sagt Hedelin, daß er meistentheils alles, was vor der Handlung des Stücks vorhergegangen, durch eine von seinen Hauptpersonen den Zuhörern geradezu erzählen läßt, um ihnen auf diese Weise das Folgende verständlich zu machen; er nimmt auch wohl öfters einen Gott dazu, von dem wir annehmen müssen, daß er alles weiß, und durch den er nicht allein was geschehen ist, sondern auch alles, was noch geschehen soll, uns kund macht. Wir erfahren sonach gleich Anfangs die Entwicklung und die ganze Katastrophe und sehen jeden Zufall schon von weiten kommen. Dieses aber ist ein sehr merklicher Fehler, welcher der Ungewißheit und Erwartung, die auf dem Theater beständig herrschen sollen, gänzlich zuwider ist und alle Annehmlichkeiten des Stückes vernichtet, die fast einzig und allein auf der Neuheit und Ueberraschung beruhen." (*) Nein, der tragischste von allen tragischen Dichtern dachte so geringschätzig von seiner Kunst nicht; er wußte, daß sie einer weit höheren Vollkommenheit fähig wäre, und daß die Ergötzung einer kindischen Neugierde das geringste sei, worauf sie

(*) Pratique du Théâtre Liv. III. chap. 1.

---

1) Prädilection (lat.) = Vorliebe.
2) Vgl. Str. XLIX, A. 3.

Anspruch mache. Er ließ seine Zuhörer also ohne Bedenken von der bevorstehenden Handlung ebensoviel wissen, als nur immer ein Gott davon wissen konnte, und versprach sich die Rührung, die er hervorbringen wollte nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte. Folglich müßte den Kunstrichtern hier eigentlich weiter nichts anstößig sein als nur dieses, daß er uns die nöthige Kenntniß des
Vergangnen und des Zukünftigen nicht durch einen feinern Kunstgriff beizu- 205
bringen gesucht, daß er ein höheres Wesen, welches wohl noch dazu an der Handlung keinen Antheil nimmt, dazu gebrauchet, und daß er dieses höhere Wesen sich geradezu an die Zuschauer wenden lassen, wodurch die dramatische Gattung mit der erzählenden vermischt werde. Wenn sie aber ihren Tadel sodann blos hierauf einschränkten, was wäre denn ihr Tadel? Ist uns das Nützliche und Nothwendige niemals willkommen, als wenn es uns verstohlner Weise zugeschanzt wird? Giebt es nicht Dinge, besonders in der Zukunft, die durchaus niemand anders als ein Gott wissen kann? Und wenn das Interesse auf solchen Dingen beruht, ist es nicht besser, daß wir sie durch die Dazwischenkunft eines Gottes vorher erfahren, als gar nicht? Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondre man sie so genau von einander ab als möglich; aber wenn ein Genie höherer Absichten wegen mehrere derselben in einem und eben demselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch und untersuche blos, ob es diese höhere Absichten erreicht hat. Was geht mich es an, ob so ein Stück des Euripides weder ganz Erzählung, noch ganz Drama ist? Nennt es immerhin einen Zwitter; genug, daß mich dieser Zwitter mehr vergnügt, mehr erbauet, als die gesetzmäßigsten Geburten eurer correkten Racinen oder wie sie sonst heißen. Weil der Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eines von den nutzbarsten lasttragenden Thieren? —

Neunundvierzigstes Stück.

Den 16. October 1767.

Mit einem Worte: wo die Tadler des Euripides nichts als den Dichter zu sehen glauben, der sich aus Unvermögen oder aus Gemächlichkeit oder aus beiden Ursachen seine Arbeit so leicht machte als möglich, wo sie die dramatische Kunst in ihrer Wiege zu finden vermeinen, da glaube ich diese in ihrer Vollkommenheit zu sehen und bewundere in jenem den Meister, der im Grunde eben so regelmäßig ist, als sie ihn zu sein verlangen und es

nur dadurch weniger zu sein scheinet, weil er seinen Stücken eine Schönheit
206 mehr ertheilen wollen, von der sie keinen Begriff haben.

Denn es ist klar, daß alle die Stücke, deren Prologe ihnen so viel Aergerniß machen, auch ohne diese Prologe vollkommen ganz und vollkommen verständlich sind. Streichet z. E. vor dem Ion den Prolog des Merkurs,[1] vor der Hekuba den Prolog des Polydors[2] weg, laßt jenen sogleich

---

1) Ion, eine Tragödie, welche Euripides nicht lange nach 427 v. Chr. dichtete, hat eine für griechische Verhältnisse ziemlich verwickelte Handlung. — Kreusa, Tochter des Königs Erechtheus von Athen und Herrscherin daselbst, kommt mit ihrem Gemahle Xuthos nach Delphi, um dort zu erfahren, ob ihre bis jetzt kinderlose Ehe auch ferner der Nachkommenschaft entbehren werde. Xuthos fragt den Gott zuerst und erhält zur Antwort, daß er einen vor seiner jetzigen Ehe erzeugten Sohn wiederfinden solle; derjenige, welcher ihm beim Verlassen des Tempels zuerst begegnen werde, sei der gesuchte. Wirklich kommt ihm Ion, welcher Tempeldiener ist und als solcher am Anfange des Stückes ein Morgengebet gesprochen hat, entgegen, und wird von dem erfreuten Xuthos als Sohn begrüßt. In Wahrheit ist Ion aber Kreusa's und Apollo's Sohn, welchen erstere aus Furcht vor ihren Eltern ausgesetzt, Phoebus jedoch in seinem Tempel hat aufziehen lassen. Bald wird das Orakel ruchbar, und Kreusa, welche für ihren bisherigen Einfluß auf Xuthos fürchtet, will Ion durch Gift tödten lassen; ein glücklicher Zufall verhindert dies aber und enthüllt Kreusa's Schandthat. Sie soll dafür mit dem Tode bestraft werden und kann sich nur retten, indem sie als Schutzflehende an den Altar Apollo's flüchtet. Ion folgt ihr und sucht sie von dem schützenden Orte wegzureißen, als die Pythia naht und Ion auf Geheiß des Gottes das Kästchen bringt, in welchem er gefunden wurde. Damit wird ihm seine Herkunft als Findelkind offenbart. Kreusa aber erkennt jenes Kästchen als ihr Eigenthum, und so finden sich Mutter und Sohn. Noch zweifelt letzterer, da erscheint Athene und klärt ihn über Alles auf. Xuthos aber soll in Unwissenheit gelassen werden, Ion weiter für seinen Sohn gelten und Kreusa ihm den Thron Athens abtreten. — Den Prolog spricht Hermes und erzählt in ihm die Geburt und Aussetzung Ion's.

2) Hekabe, eins der schwächsten Stücke des Euripides, wahrscheinlich 428 zum ersten Male aufgeführt, beginnt mit der Schilderung, wie Polyxena, die Tochter des Priamos und der Hekabe, ihrer unglücklichen Mutter, welche nach dem Falle Troja's die Sklavin Agamemnon's geworden ist, entrissen wird, um auf Achill's Grabmale als Sühnopfer geschlachtet zu werden. Freudig, so dem Loose der Sklaverei entronnen zu sein, geht die edle Jungfrau in den Tod. Kaum hat sie geendet, und eben schickt sich Hekabe an, sie zu bestatten, als man der trostlosen Mutter den Leichnam Polydor's, ihres letzten Sohnes, bringt. Dieser ist von Priamos, welcher den zarten Knaben retten wollte, dem Thracierkönige Polymnestor mit vielen Schätzen anvertraut worden. Als Ilion hinsank, hat der habsüchtige und treulose Thracier den Jüngling ermordet, um sich seiner Schätze zu bemächtigen, den Leichnam aber in's Meer geworfen. Die Wellen haben diesen an's Gestade getragen, und jetzt findet ihn die Dienerin, welche Meereswasser zu Polyxena's Bestattung holt. Der unglücklichen Mutter wird die Schandthat sofort klar, und ihr tiefes Weh kann nur in grausamer Rache gekühlt werden. Mit Agamemnon's Hülfe wird Polymnestor daher mit seinen Söhnen in's Lager gelockt, von Hekabe freundlich empfangen und in's Zelt geführt, um die übrigen Schätze des Priamos zur Aufbewahrung zu empfangen. Dem Arglosen entreißen hier die Troischen Frauen seine Söhne und tödten sie, ihm selbst aber werden die Augen von den rasenden Weibern mit den Armspangen ausgestochen. Bei Agamemnon findet er keine Hülfe und muß das Lager verlassen, nicht jedoch, ohne Agamemnon und der Hekabe ihr trauriges Schicksal geweissagt zu haben:

mit der Morgenandacht des Jon, und diese mit den Klagen der Hekuba anfangen: sind beide darum im geringsten verstümmelt? Woher würdet ihr, was ihr weggestrichen habt, vermissen, wenn es gar nicht da wäre? Behält nicht alles den nehmlichen Gang, den nehmlichen Zusammenhang? Bekennet sogar, daß die Stücke, nach eurer Art zu denken, desto schöner sein würden, wenn wir aus den Prologen nicht wüßten, daß der Jon, welchen Kreusa will vergiften lassen, der Sohn dieser Kreusa ist; daß die Kreusa, welche Jon von dem Altar zu einem schmählichen Tode reißen will, die Mutter dieses Jon ist; wenn wir nicht wüßten, daß an eben dem Tage, da Hekuba ihre Tochter zum Opfer hingeben muß, die alte unglückliche Frau auch den Tod ihres letzten einzigen Sohnes erfahren solle. Denn alles dieses würde die trefflichsten Ueberraschungen geben, und diese Ueberraschungen würden noch dazu vorbereitet genug sein, ohne daß ihr sagen könntet, sie brächen auf einmal gleich einem Blitze aus der hellesten Wolke hervor; sie erfolgten nicht, sondern sie entstünden; man wolle euch nicht auf einmal etwas entdecken, sondern etwas aufheften. Und gleichwohl zankt ihr noch mit dem Dichter? Gleichwohl werft ihr ihm noch Mangel der Kunst vor? Vergebt ihm doch immer einen Fehler, der mit einem einzigen Striche der Feder gut zu machen ist. Einen wollüstigen Schößling schneidet der Gärtner in der Stille ab, ohne auf den gesunden Baum zu schelten, der ihn getrieben hat. Wollt ihr aber einen Augenblick annehmen, — es ist wahr, es heißt sehr viel annehmen, — daß Euripides vielleicht eben so viel Einsicht, eben so viel Geschmack könne gehabt haben als ihr; und es wundert euch um so viel mehr, wie er bei dieser großen Einsicht, bei diesem feinen Geschmacke, dennoch einen so groben Fehler begehen können, so tretet zu mir her und betrachtet, was ihr Fehler nennt, aus meinem Standorte. Euripides sahe es so gut als wir, daß z. E. sein Jon ohne den Prolog bestehen könne, daß er, ohne denselben, ein Stück sei, welches die Ungewißheit und Erwartung des Zuschauers bis an das Ende unterhalte; aber eben an dieser Ungewiß- 207
heit und Erwartung war ihm nichts gelegen. Denn erfuhr es der Zuschauer erst in dem fünften Akte, daß Jon der Sohn der Kreusa sei, so ist es für ihn nicht ihr Sohn, sondern ein Fremder, ein Feind, den sie in dem dritten Acte aus dem Wege räumen will; so ist es für ihn nicht die Mutter des Jon, an welcher sich Jon in dem vierten Akte rächen will, sondern blos die Meuchelmörderin. Wo sollten aber alsdenn Schrecken und Mitleid herkommen? Die bloße Vermuthung, die sich etwa

---

letztere wird in einen Hund verwandelt werden und sich dann in's Meer stürzen, Agamemnon aber von der Hand Klytaemnestra's fallen. — Der Prolog wird von dem Schatten Polydor's gesprochen. Dieser erzählt sein Geschick und verkündigt auch Polyxena's Tod; er will die Mutter bitten, ihn mit der Schwester in einem Grabe zu bestatten, damit er endlich im Hades zur Ruhe gelangen könne.

aus übereintreffenden Umständen hätte ziehen lassen, daß Jon und Kreusa einander wohl näher angehen könnten, als sie meinen, würde dazu nicht hinreichend gewesen sein. Diese Vermuthung mußte zur Gewißheit werden, und wenn der Zuhörer diese Gewißheit nur von außen erhalten konnte, wenn es nicht möglich war, daß er sie einer von den handelnden Personen selbst zu danken haben konnte, war es nicht immer besser, daß der Dichter sie ihm auf die einzige mögliche Weise ertheilte, als gar nicht? Sagt von dieser Weise, was ihr wollt, genug, sie hat ihn sein Ziel erreichen helfen, seine Tragödie ist dadurch, was eine Tragödie sein soll, und wenn ihr noch unwillig seid, daß er die Form dem Wesen nachgesetzet hat, so versorge euch eure gelehrte Kritik mit nichts als Stücken, wo das Wesen der Form aufgeopfert ist, und ihr seid belohnt![3] Immerhin gefalle euch Whiteheads

---

3) Lessing tritt hier als Vertheidiger des **Prologes** auf, den er sogar als einen Fortschritt in der Kunst bezeichnet, ein Gedanke, welchen Bernhardy in seinem „Grundriß der griechischen Literatur“ II, 2^2, S. 394 einen geistreichen und kühnen Einfall nennt. Faßt man den historischen Verlauf in's Auge, so ergiebt sich wohl Folgendes als sicheres Resultat: Als das Drama sich aus den Chorliedern herausbildete, indem Thespis (s. St. XVIII. A. 16) den ersten Schauspieler erfand, war es nöthig, in epischer Weise die Zuschauer in den Zusammenhang der Begebenheiten zu setzen und den Verlauf der Handlung, welcher in den breit ausgesponnenen Chorliedern meist der Uebersichtlichkeit entbehrte, scharf markirt an den Anfang zu stellen. In dieser Weise werden die Prologe gewesen sein, die man von Thespis erwähnte (z. B. Aristoteles, bei Themistios or. 26 p. 316D: *Θέσπις πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν* d. h. „Thespis erfand den Prolog und Dialog“, wobei man unter ersterem nur die Exposition der Fabel verstehen kann), allerdings, da die dramatische Kunst damals noch in der Wiege lag, in etwas roher Form. Je mehr sich aber diese Kunst entwickelte, desto kunstvoller gestaltete sich auch die Exposition. Aeschylus' Name bezeichnet den nächsten Fortschritt. Wie er den zweiten Schauspieler hinzufügte, so verschwindet auch bei ihm jener epische Prolog immer mehr, so daß er in den meisten Stücken in den dramatischen Verlauf der Handlung mit aufgenommen ist, in einzelnen Tragödien (den Persern und Schutzflehenden) ganz fehlt. Das Begonnene in vollendeter Weise durchgeführt zu haben, ist das Verdienst des Sophokles. Was in seinen Schöpfungen noch an den Prolog erinnert (die Trachinerinnen haben wohl nicht die letzte Feile von des Dichters Hand erhalten!), ist eine kunstvolle Exposition der Handlung, wie sie jedem Drama nöthig ist, und welche in der Technik des modernen Dramas dem ersten Acte zufällt. Wenn nun Euripides den Prolog wieder oder eigentlich als einen scheinbar berechtigten Theil des Dramas erst neu einführt (vgl. St. VI, A. 2), ein Vorgang, welchen allerdings Aristoteles in seiner Dichtkunst (Cap. 12. § 1 u. 2) durch die Theorie stützt, so muß nach dem Vorausgeschickten dies doch nur als ein Rückschritt gelten. Erklären kann man dies wohl, auch den Dichter entschuldigen, welcher den Anforderungen seines Publikums nachgeben mußte (ein Sophokles that dies freilich nicht, und man erkannte ihm auch noch damals den tragischen Lorbeer oft zu!), aber rechtfertigen oder gar loben darf man es nicht. Trifft im Ganzen von der Euripideischen Kunst zu, was der feinsinnige Alterthumsforscher **Welcker** (aus Grünberg im Großherzogthum Hessen, 1784—1868) so treffend in s. „Anmerkungen zu der Uebersetzung der Wolken des Aristophanes“ (Gießen 1812), S. 246 ff. auseinandersetzt, daß Euripides die Idealität in der Kunst aufgegeben habe, mit der Kunst allzu sehr zu dem Leben seiner Zeit herabgesunken sei, so gilt dies von seinen Prologen in ganz besonderem Maße.

Kreusa,[4] wo euch kein Gott etwas voraussagt, wo ihr alles von einem alten plauderhaften Vertrauten erfahrt, den eine verschlagne Zigeunerin ausfragt,

---

Seine Tragödien athmeten Leidenschaftlichkeit, Liebe und Wahnsinn wußte er am ergreifendsten darzustellen. Sein Publikum aber war ihm dankbar für diese tiefergreifenden Erschütterungen der Seele. Es wollte aber immer neue Aufregungen und Anreizungen, und Euripides, der sich herabließ, dem Zeitgeiste zu huldigen, sah sich gezwungen, mit den überlieferten Mythen die einschneidendsten Veränderungen vorzunehmen. Weniger die Handlung an sich, d. h. ihre aus den Charakteren der handelnden Personen sich ergebende Ver- und Entwicklung, als die Gefühle seiner Personen bei der von ihm zu spannenden Situationen veränderten Handlung darzustellen, war ihm die Hauptsache. Er mußte daher zu der Handlung, wie er sie sich gestalten wollte, von vornherein Stellung nehmen und die Zuschauer über sie aufklären. So ist er, meinen wir, in nothwendiger Weise von dem gefaßten Kunstprincipe aus (er verzweifelte wohl selbst daran, zu der Sophokleischen Kunsthöhe gelangen zu können!) dazu gekommen, den Prolog wieder einzuführen, in welchem ein Gott oder ein Held auftritt und in einem Monologe den Zuschauern darlegt, wer er sei und welches der Schauplatz der Handlung, ferner die Vorfabel des Stückes, oft auch wie sich dieselbe entwickeln werde. Es geschah dies meist in einer einförmigen Weise, welche schon Aristophanes, der schärfste Tadler Euripideischer Kunst im Alterthume, rügt (vgl. Frösche V. 1196 ff. in der Ausgabe von Th. Bergk). Es hat demnach Euripides die Forderungen einer idealen Kunst nicht erfüllt, nämlich daß die Handlung der Tragödie auf gegebener oder frei gewählter Grundlage der Thatsachen den einmal angenommenen Charakteren der Personen gemäß vor sich gehe, der Dichter aber nicht im Anfange seiner Tragödie dem Zuschauer die ganze Handlung mit allen ihren Beziehungen hererzählen lasse, sondern in dramatischer Weise durch Reden und Situationen ihn einführe und zur Handlung selbst geleite. Nach allem diesen wird wohl Lessing's Vertheidigung des Euripides zurückzuweisen sein. Uebrigens hat auch Wieland (s. St. XV. A. 10) später eine solche versucht — vgl. Neues Attisch. Museum, 2. Bd., Zürich, 1806, 2. Heft, S. 7: „Eine Heldin, die uns in einem umständlichen Prologe mit ihrem Namen, ihren Begebenheiten und ihrer damaligen Lage bekannt macht, würde einem Dichter unserer Zeit als ein unverzeihlicher Verstoß gegen die Gesetze der dramatischen Kunst angerechnet werden. Im alten Athen war dies nicht so. Man hatte sich leicht und gern an die Prologe gewöhnt, worin Euripides entweder durch einen im Stücke selbst nicht beschäftigten Vorredner, wie z. B. Hermes im Ion, oder durch die Hauptperson des Stückes von allem, was ihnen zum besseren Verständniß desselben voraus zu wissen dienlich sein konnte, um so zweckmäßiger unterrichten ließ, da er mit gutem Fug voraussetzen durfte, daß diese Vorsorge bei den meisten nicht überflüssig sei; und dieser neue Brauch hatte um so weniger Anstößiges, da die einzige Art von Täuschung, welche der Dichter beabsichtigte, nicht darunter litt. Denn zu verlangen, daß dieser seine Zuschauer von Anfange bis zu Ende vergessen machen sollte, daß sie im Theater säßen, war eine Ungereimtheit, die sich kein Athener in den Sinn kommen ließ."

4) **William Whitehead** (aus Cambridge, 1715—1785), ein Dramatiker von geringer Bedeutung. Seine Kreusa, Queen of Athens, (Plays and Poems by William Whitehead, London Dodsley 1774, vol. I. p. 103—203), ein Trauerspiel in fünf Acten, aufgeführt zum ersten Male am 20. April 1754, ist ein Tendenzstück, das in dem blinden Zutrauen der Griechen zu der Untrüglichkeit der von Priestern geleiteten Orakel nur den Aberglauben der Zeit verspottet. — Im Gegensatze zu den Stücken des Euripides, namentlich des Ion, welcher noch in verhältnißmäßig klarer und übersichtlicher Weise denselben Stoff behandelt, enthält Whitehead's Kreusa eine höchst verschlungene, schwer übersehbare und erst

immerhin gefalle sie euch besser als des Euripides Jon, und ich werde euch nie beneiden!

Wenn Aristoteles den Euripides den tragischsten von allen tragischen Dichtern nennet,[5] so sahe er nicht bloß darauf, daß die meisten seiner Stücke eine unglückliche Katastrophe haben, ob ich schon weiß, daß viele den

---

gegen Schluß durchsichtige Intrigue: Kreusa, die Tochter und Nachfolgerin des Königs Erechtheus von Athen, lebt mit Xuthus, einem Verwandten, in kinderloser Ehe. Sie will von dem Orakel in Delphi darüber Auskunft haben, wer ihr Nachfolger in Athen sein soll. In Delphi, wohin sie sich begiebt, lebt als Oberpriester Aletes und als Tempeldiener Ilyssus, ein achtzehnjähriger Jüngling. Auf des ersteren Veranlassung ertheilt die Pythia, nachdem sie den alten Phorbas, den Boten und Vertrauten der Königin ausgeforscht hat (darauf zielen Lessing's obige Bemerkungen), der Königin folgendes Orakel: „Ein verbannter Jüngling ist die Ursache von Athens Jammer; für jenen Verbannten muß Athen einen anderen Jüngling annehmen, und die Königskrone auf das Haupt des Jünglings setzen, der meines Altars wartet und den ich meinen Sohn nenne." Damit ist Niemand anders als Ilyssus gemeint; denn da dieser unter den Priestern in Delphi als ein Sohn des Aiolos (des Enkels von Zeus) gilt, so scheint eine Bezeichnung desselben als Verwandter Apollo's nicht unangemessen. Kreusa aber ist empört darüber, daß man ihren frommen Glauben zu einer so schändlichen Intrigue mißbrauchen will, und erlaubt Phorbas, den Unglücklichen durch Gift bei dem Gastmahle, das auf den Gottesdienst folgen soll, aus dem Wege zu räumen. Ilyssus, der auch seinerseits den Orakelspruch erfahren hat, will sich nirgends sehen lassen, weil er unwillig über die Rolle ist, welche er spielen soll. Aletes redet ihm jedoch zu und schärft ihm seine künftigen Herrscherpflichten ein. Da erscheint Kreusa, und ihr giebt sich nun (wir befinden uns bereits am Ende des vierten Actes!) Aletes endlich als ihren frühern Gatten, Nikanor, zu erkennen, dem sie vor ihrer Vermählung mit Xuthus angetraut gewesen war, von dem sie sich jedoch, weil er nicht aus königlichem Geschlechte stammte, hatte trennen müssen, als sie Athens Thron bestieg. Er — Nikanor — sei damals geflüchtet und habe seinen und der Kreusa Sohn, welcher an jenem Tage geboren war, wie sie wisse, mit sich genommen; Ilyssus sei jenes Kind, und ihm habe er jetzt durch den Orakelspruch den athenischen Thron wieder verschaffen wollen. Entsetzt eilt die Königin fort, um die von ihr angeordnete Vergiftung des Ilyssus zu verhindern, kann aber den Sohn nicht anders retten, als daß sie ihm den todbringenden Becher entreißt und selbst leert. Da will Phorbas, der von dem wahren Zusammenhange der Dinge nichts ahnt, Ilyssus erdolchen, und nur mit Aufopferung seines eigenen Lebens vermag Aletes den unglücklichen Jüngling zu retten. Bevor er jedoch seinen Geist aufgiebt, enthüllt er dem Jammernden das Geheimniß seiner Geburt. Zum Schlusse läßt die Pythia den Xuthos schwören, Ilyssus als Sohn und Nachfolger anzunehmen.

5) Aristoteles über die Dichtkunst Cap. XIII. § 6. Das Urtheil des Aristoteles, welches nach seinem Wortlaute besagt, daß es dem unglücklichen Ausgange der Euripideischen Stücke allein zuzuschreiben sei, wenn die Zuschauer bei guter Aufführung derselben am stärksten in Furcht und Mitleid versetzt wurden, kann nur mit einer gewissen Einschränkung Anspruch auf Richtigkeit erheben, denn auch bei Aeschylus und Sophokles ist ein unglücklicher Ausgang durchaus nicht ungewöhnlich. Man hat daher in neuerer Zeit die Stelle so zu erklären gesucht, als ob Aristoteles den Euripides nur in Vergleich zu den jüngeren Tragikern seiner Zeit gestellt habe. (Näheres siehe bei Susemihl zu dieser Stelle a. a. O. S. 247.)

Stagiriten so verstehen. Denn das Kunststück wäre ihm ja wohl bald abgelernt, und der Stümper, der brav würgen und morden und keine von seinen Personen gesund oder lebendig von der Bühne kommen ließe, würde sich ebenso tragisch dünken dürfen als Euripides. Aristoteles hatte unstreitig mehrere Eigenschaften im Sinne, welchen zu Folge er ihm diesen Charakter ertheilte; und ohne Zweifel, daß die eben berührte mit dazu gehörte, vermöge der er nehmlich den Zuschauern alle das Unglück, welches seine Personen überraschen sollte, lange vorher zeigte, um die Zuschauer auch dann schon mit Mitleiden für die Personen einzunehmen, wenn diese Personen 208
selbst sich noch weit entfernt glaubten, Mitleid zu verdienen. — Sokrates war der Lehrer und Freund des Euripides, und wie mancher dürfte der Meinung sein, daß der Dichter dieser Freundschaft des Philosophen weiter nichts zu danken habe als den Reichthum von schönen Sittensprüchen, den er so verschwendrisch in seinen Stücken ausstreuet.[6] Ich denke, daß er ihr weit mehr schuldig war: er hätte ohne sie eben so spruchreich sein können, aber vielleicht würde er ohne sie nicht so tragisch geworden sein. Schöne Sentenzen und Moralen sind überhaupt gerade das, was wir von einem Philosophen wie Sokrates am seltensten hören; sein Lebenswandel ist die einzige Moral, die er prediget. Aber den Menschen und uns selbst kennen, auf unsere Empfindungen aufmerksam sein, in allen die ebensten und kürzesten Wege der Natur ausforschen und lieben, jedes Ding nach seiner Absicht beurtheilen, das ist es, was wir in seinem Umgange lernen; das ist es, was Euripides von dem Sokrates lernte, und was ihn zu dem Ersten in seiner Kunst machte. Glücklich der Dichter, der so einen Freund hat — und ihn alle Tage, alle Stunden zu Rathe ziehen kann! —

Auch Voltaire scheinet es empfunden zu haben, daß es gut sein würde, wenn er uns mit dem Sohn der Merope gleich Anfangs bekannt machte, wenn er uns mit der Ueberzeugung, daß der liebenswürdige unglückliche Jüngling, den Merope erst in Schutz nimmt, und den sie bald darauf als

---

6) Gerade dieser Reichthum an Sentenzen in Verbindung mit dem vertrauten Verkehre, der zwischen dem Dichter und Sokrates bestand, wurde bereits im Alterthume von den Komikern in der Weise gedeutet, daß Sokrates dem Euripides bei Abfassung seiner Tragödien geholfen habe (vgl. Athenaeus IV, 134 C, Diogenes Laertius II, 18). Es sind dies jedoch nichts weiter als Erdichtungen. Uebrigens beschränkten sich des Euripides philosophische Studien nicht bloß auf den Umgang mit Sokrates, sondern bereits vorher hatte er mit Eifer und Liebe die neuen Lehren der Moral und Physik, wie sie damals durch die Sophisten und namentlich auch durch Anaxagoras (aus Klazomenae in Kleinasien, um 500—430 v. Chr.) vorgetragen wurden, in sich aufgenommen. Ihnen dankte er wohl in nicht geringerem Maße das, was Lessing oben als die Folge lediglich des Sokratischen Einflusses hinstellt. Seit Valckenaer hat man wiederholentlich, und nicht ohne Erfolg versucht, die unverkennbaren Spuren der Anaxagoreischen Lehren aus den hinterlassenen Stücken des Euripides zusammenzustellen.

den Mörder ihres Aegisths hinrichten will, der nehmliche Aegisth sei, sofort könne aussetzen[7] lassen. Aber der Jüngling kennt sich selbst nicht; auch ist sonst niemand da, der ihn besser kennte, und durch den wir ihn könnten kennen lernen. Was thut also der Dichter? Wie fängt er es an, daß wir es gewiß wissen, Merope erhebe den Dolch gegen ihren eignen Sohn, noch ehe es ihr der alte Narbas zuruft? — O, das fängt er sehr sinnreich an! Auf so einen Kunstgriff konnte sich nur ein Voltaire besinnen! — Er läßt, sobald der unbekannte Jüngling auftritt, über das erste, was er sagt, mit großen, schönen, leserlichen Buchstaben den ganzen, vollen Namen Aegisth setzen, und so weiter über jede seiner folgenden Reden. Nun wissen wir es, Merope hat in dem Vorhergehenden ihren Sohn schon mehr wie einmal bei diesem Namen genannt, und wenn sie das auch nicht gethan hätte, so dürften wir ja nur das vorgedruckte Verzeichniß der Personen nachsehen, da steht es lang und breit! Freilich ist es ein wenig lächerlich, wenn die Person,
209 über deren Reden wir nun schon zehnmal den Namen Aegisth gelesen haben, auf die Frage:

„— — — War Narbas dir bekannt?
Aegisthen hat man dir doch wenigstens genannt?
Was war dein Stand, dein Thun? Von wem bist du gezeuget?"

antwortet:

„Mein Vater ist ein Greis, den Noth und Armuth beuget,
Sein Name Polyklet. Doch die, wovon man spricht,
So Narbas als Aegisth, die, Fürstin, kenn ich nicht."[8]

Freilich ist es sehr sonderbar, daß wir von diesem Aegisth, der nicht Aegisth heißt, auch keinen andern Namen hören, daß, da er der Königin antwortet, sein Vater heiße Polyklet, er nicht auch hinzusetzt, er heiße so und so. Denn einen Namen muß er doch haben, und den hätte der Herr von Voltaire ja wohl schon mit erfinden können, da er so viel erfunden hat![9] Leser, die den Rummel einer Tragödie nicht recht gut verstehen, können leicht darüber irre werden. Sie lesen, daß hier ein Bursche gebracht wird, der auf der Landstraße einen Mord begangen hat; dieser Bursche, sehen sie, heißt Aegisth, aber er sagt, er heiße nicht so, und sagt doch auch nicht, wie er heiße; o, mit dem Burschen, schließen sie, ist es nicht richtig, das ist ein abgefeimter Straßenräuber, so jung er ist, so unschuldig er sich stellt. So, sage ich, sind unerfahrne Leser zu denken in Gefahr, und doch

---

7) aussetzen hier wohl = versehen, ausrüsten (Vgl. Grimm D. W. Bd. I. S. 971. 7.).

8) Merope, Act II, Sc. 2 (übers. a. d. Französ.).

9) Anspielung auf die verschiedenen Namen, die Voltaire oder vielmehr Arouet sich selbst beigelegt hat. Vgl. St. XXIII, A. 14; St. XII, A. 9; St. XLI, A. 6; St. XLVI, A. 5 a. E.

glaube ich in allem Ernste, daß es für die erfahrnen Leser besser ist, auch so gleich Anfangs zu erfahren, wer der unbekannte Jüngling ist, als gar nicht. Nur daß man mir nicht sage, daß diese Art sie davon zu unterrichten, im geringsten künstlicher und feiner sei als ein Prolog im Geschmacke des Euripides! —

Funfzigstes Stück.

Den 20. October 1767.

Bei dem Maffei hat der Jüngling seine zwei Namen, wie es sich gehört; Aegisth heißt er als der Sohn des Polydor, und Kresphont als der Sohn der Merope. In dem Verzeichnisse der handelnden Personen wird 210
er auch nur unter jenem eingeführt, und Becelli[1] rechnet es seiner Ausgabe des Stücks als kein geringes Verdienst an, daß dieses Verzeichniß den wahren Stand des Aegisth nicht voraus verrathe.(*) Das ist, die Italiener sind von den Ueberraschungen noch größere Liebhaber als die Franzosen. —

Aber noch immer Merope! — Wahrlich, ich bedaure meine Leser, die sich an diesem Blatte eine theatralische Zeitung versprochen haben, so mancherlei und bunt, so unterhaltend und schnurrig, als eine theatralische Zeitung nur sein kann. Anstatt des Inhalts der hier gangbaren Stücke in kleine lustige oder rührende Romane gebracht, anstatt beiläufiger Lebensbeschreibungen drolliger, sonderbarer, närrischer Geschöpfe, wie die doch wohl sein müssen, die sich mit Komödienschreiben abgeben, anstatt kurzweiliger, auch wohl ein wenig skandalöser Anekdoten von Schauspielern und besonders Schauspielerinnen, anstatt aller dieser artigen Sächelchen, die sie erwarteten, bekommen sie lange, ernsthafte, trockne Kritiken über alte bekannte Stücke, schwerfällige Untersuchungen über das, was in einer Tragödie sein sollte

(*) „Wir haben sogar im Verzeichniß der handelnden Personen den Namen „Aegisth“ gesetzt, wo bisher „Kresphont unter dem Namen Aegisth“ stand, und dadurch jenen Fehler beseitigt, der beim Abdruck von Dramen fast immer gemacht wird, und der darin besteht, daß man das der Fabel zu Grunde liegende Geheimniß im Voraus verräth und somit das Vergnügen des Lesenden oder Hörenden beeinträchtigt.“ (Uebersetzt v. d. H. a. d. Ital.)

---

1) **Giulio Cesare Becelli** (aus Verona, 1683—1750), ursprünglich Jesuit, schied 1710 aus diesem Orden und lebte von da an lediglich dem Jugendunterrichte und literarhistorischen Studien. Eine Frucht der letzteren war die Ausgabe der Merope, die er Verona 1736 bei Alb. Tumermanni erscheinen ließ. Nach Becelli's Vorgang haben auch andere die oben erwähnte Veränderung im Personenverzeichniß vorgenommen, ohne jedoch bei Maffei selbst Billigung zu finden.

und nicht sein sollte, mitunter wohl gar Erklärungen des Aristoteles. Und das sollen sie lesen? Wie gesagt, ich bedauere sie, sie sind gewaltig angeführt! — Doch im Vertrauen: besser, daß sie es sind, als ich. Und ich würde es sehr sein, wenn ich mir ihre Erwartungen zum Gesetze machen müßte. Nicht daß ihre Erwartungen sehr schwer zu erfüllen wären, wirklich nicht; ich würde sie vielmehr sehr bequem finden, wenn sie sich mit meinen Absichten nur besser vertragen wollten.

Ueber die Merope indeß muß ich freilich einmal wegzukommen suchen. — Ich wollte eigentlich nur erweisen, daß die Merope des Voltaire im Grunde nichts als die Merope des Maffei sei, und ich meine, dieses habe ich erwiesen. Nicht ebenderselbe Stoff, sagt Aristoteles,[2] sondern ebendieselbe Verwicklung und Auflösung machen, daß zwei oder mehrere Stücke für ebendieselben Stücke zu halten sind. Also nicht weil Voltaire mit dem Maffei einerlei Geschichte behandelt hat, sondern weil er sie mit ihm auf ebendie-
211 selbe Art behandelt hat, ist er hier für weiter nichts als für den Uebersetzer und Nachahmer desselben zu erklären. Maffei hat die Merope des Euripides nicht blos wieder hergestellet, er hat eine eigene Merope gemacht, denn er ging völlig von dem Plane des Euripides ab, und in dem Vorsatze, ein Stück ohne Galanterie zu machen, in welchem das ganze Interesse blos aus der mütterlichen Zärtlichkeit entspringe, schuf er die ganze Fabel um; gut oder übel, das ist hier die Frage nicht; genug, er schuf sie doch um. Voltaire aber entlehnte vom Maffei die ganze so umgeschaffene Fabel; er entlehnte von ihm, daß Merope mit dem Polyphont nicht vermählt ist; er entlehnte von ihm die politischen Ursachen, aus welchen der Tyrann nun erst nach funfzehn Jahren auf diese Vermählung dringen zu müssen glaubet; er entlehnte von ihm, daß der Sohn der Merope sich selbst nicht kennet; er entlehnte von ihm, wie und warum dieser von seinem vermeinten Vater entkömmt; er entlehnte von ihm den Vorfall, der den Aegisth als einen Mörder nach Messene bringt; er entlehnte von ihm die Mißdeutung, durch die er für den Mörder seiner selbst gehalten wird; er entlehnte von ihm die dunkeln Regungen der mütterlichen Liebe, wenn Merope den Aegisth zum erstenmale erblickt; er entlehnte von ihm den Vorwand, warum Aegisth vor Meropens Augen, von ihren eignen Händen sterben soll, die Entdeckung seiner Mitschuldigen; mit einem Worte: Voltaire entlehnte vom Maffei die ganze Verwicklung. Und hat er nicht auch die ganze Auflösung von ihm entlehnt, indem er das Opfer, bei welchem Polyphont umgebracht werden

---

2) Aristoteles, Ueber die Dichtkunst Cap. 18, § 1. (Susemihl übersetzt: „Es gebührt sich wohl eben nicht, eine Tragödie gegenüber einer andern als verschieden oder gleichartig darnach zu bezeichnen, ob beide denselben oder einen verschiedenen Stoff behandeln, sondern eine Gleichartigkeit besteht unter denjenigen Tragödien, deren Schürzung und Lösung die nämliche ist.“)

sollte, von ihm mit der Handlung verbinden lernte? Maffei machte es zu
einer hochzeitlichen Feier, und vielleicht, daß er blos darum seinen Tyrannen
jetzt erst auf die Verbindung mit Meropen fallen ließ, um dieses Opfer desto
natürlicher anzubringen. Was Maffei erfand, that Voltaire nach.

Es ist wahr, Voltaire gab verschiedenen von den Umständen, die er
vom Maffei entlehnte, eine andere Wendung. Z. E. anstatt daß, beim
Maffei, Polyphont bereits funfzehn Jahre regieret hat, läßt er die Unruhen
in Messene ganzer funfzehn Jahre dauern und den Staat so lange in der
unwahrscheinlichsten Anarchie verharren. Anstatt daß beim Maffei Aegisth
von einem Räuber auf der Straße angefallen wird, läßt er ihn in einem
Tempel des Herkules von zwei Unbekannten überfallen werden, die es ihm
übel nehmen, daß er den Herkules für die Herakliden, den Gott des Tem-
pels für die Nachkommen desselben anfleht. Anstatt daß beim Maffei Aegisth 212
durch einen Ring in Verdacht geräth, läßt Voltaire diesen Verdacht durch
eine Rüstung entstehen, u. s. w. Aber alle diese Veränderungen betreffen
die unerheblichsten Kleinigkeiten, die fast alle außer dem Stücke sind und
auf die Oekonomie des Stückes selbst keinen Einfluß haben. Und doch
wollte ich sie Voltairen noch gern als Aeußerungen seines schöpferischen
Genies anrechnen, wenn ich nur fände, daß er das, was er ändern zu
müssen vermeinte, in allen seinen Folgen zu ändern verstanden hätte. Ich
will mich an dem mittelsten von den angeführten Beispielen erklären.
Maffei läßt seinen Aegisth von einem Räuber angefallen werden, der den
Augenblick abpaßt, da er sich mit ihm auf dem Wege allein sieht, ohnfern
einer Brücke über die Pamise;[3] Aegisth erlegt den Räuber und wirft den
Körper in den Fluß aus Furcht, wenn der Körper auf der Straße gefunden
würde, daß man den Mörder verfolgen und ihn dafür erkennen dürfte.
Ein Räuber, dachte Voltaire, der einem Prinzen den Rock ausziehen und
den Beutel nehmen will, ist für mein feines, edles Parterre ein viel zu
niedriges Bild; besser, aus diesem Räuber einen Mißvergnügten gemacht,
der dem Aegisth als einem Anhänger der Herakliden zu Leibe will. Und
warum nur einen? Lieber zwei; so ist die Heldenthat des Aegisths desto
größer, und der, welcher von diesen zweien entrinnt, wenn er zu dem ältern
gemacht wird, kann hernach für den Narbas genommen werden. Recht gut,
mein lieber Johann Ballhorn;[4] aber nun weiter. Wenn Aegisth den einen

3) Der Pamisus (griech. ὁ Πάμισος), ein Fluß im Peloponnes, welcher in
den messenischen Meerbusen (jetzt Golf von Koron) mündet.

4) **Johann Ballhorn**, ein Buchdrucker in Lübeck, der ungefähr von 1510—1599
lebte, erwarb sich eine lächerliche Berühmtheit dadurch, daß er von ihm gedruckte Fibeln
als „verbessert“ bezeichnete, obwohl die ganze „Verbesserung“ in nichts weiter bestand, als
daß er auf der letzten Seite derselben das bis dahin übliche Bild eines an den Füßen
gespornten Hahnes in das eines ungespornten, dem ein paar Eier zur Seite liegen, ver-

von diesen Mißvergnügten erlegt hat, was thut er alsdenn? Er trägt den todten Körper auch ins Wasser. Auch? Aber wie denn? warum denn? Von der leeren Landstraße in den nahen Fluß; das ist ganz begreiflich, aber aus dem Tempel in den Fluß, dieses auch? War denn außer ihnen niemand in diesem Tempel? Es sei so; auch ist das die größte Ungereimtheit noch nicht. Das Wie ließe sich noch denken, aber das Warum gar nicht. Maffeis Aegisth trägt den Körper in den Fluß, weil er sonst verfolgt und erkannt zu werden fürchtet, weil er glaubt, wenn der Körper bei Seite geschafft sei, daß sodann nichts seine That verrathen könne, daß diese sodann mit sammt dem Körper in der Fluth begraben sei. Aber kann das Voltairens Aegisth auch glauben? Nimmermehr; oder der zweite hätte nicht entkommen müssen. Wird sich dieser begnügen, sein Leben davon getragen zu haben? Wird er ihn nicht, wenn er auch noch so furchtsam ist, von weiten
213 beobachten? Wird er ihn nicht mit seinem Geschrei verfolgen, bis ihn andere festhalten? Wird er ihn nicht anklagen und wider ihn zeugen? Was hilft es dem Mörder also, das Corpus delicti[5] weggebracht zu haben? Hier ist ein Zeuge, welcher es nachweisen kann. Diese vergebene Mühe hätte er sparen und dafür eilen sollen, je eher je lieber über die Grenze zu kommen. Freilich mußte der Körper, des Folgenden wegen, ins Wasser geworfen werden; es war Voltairen eben so nöthig als dem Maffei, daß Merope nicht durch die Besichtigung desselben aus ihrem Irrthume gerissen werden konnte, nur daß, was bei diesem Aegisth sich selber zum Besten thut, er bei jenem blos dem Dichter zu gefallen thun muß. Denn Voltaire corrigirte die Ursache weg, ohne zu überlegen, daß er die Wirkung dieser Ursache brauche, die nunmehr von nichts als von seiner Bedürfniß abhängt.

Eine einzige Veränderung, die Voltaire in dem Plane des Maffei gemacht hat, verdient den Namen einer Verbesserung. Die nehmlich, durch welche er den wiederholten Versuch der Merope, sich an dem vermeinten Mörder ihres Sohnes zu rächen, unterdrückt und dafür die Erkennung von Seiten des Aegisth in Gegenwart des Polyphonts geschehen läßt. Hier erkenne ich den Dichter, und besonders ist die zweite Scene des vierten Akts ganz vortrefflich. Ich wünschte nur, daß die Erkennung überhaupt, die in der vierten Scene des dritten Akts von beiden Seiten erfolgen zu müssen das Ansehen hat, mit mehrerer Kunst hätte getheilet werden können. Denn daß Aegisth mit einmal von dem Eurikles weggeführet wird, und die

---

wandelte. Sein Name wird daher von Lessing wie auch sonst vielfach gebraucht, um einen Menschen zu bezeichnen, der unnütze und lächerliche Verbesserungen an gegebenen Stoffen vornimmt.

5) Mit corpus delicti (lat.) bezeichnet man besonders im Criminalrechte diejenigen äußeren factischen Merkmale, welche zum Begriff eines Verbrechens gehören, im vorliegenden Falle also den Leichnam.

Vertiefung sich hinter ihm schließt, ist ein sehr gewaltsames Mittel. Es ist nicht ein Haar besser als die übereilte Flucht, mit der sich Aegisth bei dem Maffei rettet, und über die Voltaire seinen Lindelle so spotten läßt. Oder vielmehr, diese Flucht ist um vieles natürlicher; wenn der Dichter nur hernach Sohn und Mutter einmal zusammengebracht und uns nicht gänzlich die ersten rührenden Ausbrüche ihrer beiderseitigen Empfindungen gegen einander vorenthalten hätte. Vielleicht würde Voltaire die Erkennung überhaupt nicht getheilet haben, wenn er seine Materie nicht hätte dehnen müssen, um fünf Akte damit vollzumachen. Er jammert mehr als einmal über „diese lange Flucht von fünf Akten, die, ohne abzuschweifen, außerordentlich schwer hält, auszufüllen.“ [6] — Und nun für diesesmal genug von der Merope!

Einundfunfzigstes Stück.

Den 23. October 1767.

Den neunundbreißigsten Abend (Mittwochs den 8. Juli) wurde Der 214
verheirathete Philosoph [1] und Die neue Agnese [2] wiederholt.

Chevrier [3] sagt, (*) daß Destouches sein Stück aus einem Lustspiele des Campistron [4] geschöpft habe, und daß, wenn dieser nicht seinen Jaloux desabusé [5] geschrieben hätte, wir wohl schwerlich einen verheiratheten Philosophen haben würden. Die Komödie des Campistron ist unter uns wenig bekannt; ich wüßte nicht, daß sie auf irgend einem deutschen Theater wäre

(*) L'Observateur des Spectacles T. II. p. 135.

---

6) Schreiben an Maffei a. a. O. S. 358 [übers. v. d. H.]

1) s. St. XII, A. 5 auf S. 71.

2) s. St. X, A. 12, auf S. 60.

3) **François Antoine de Chevrier** (zu Nancy geboren im Anfange des vorigen Jahrhunderts, gestorben 1762), Dramatiker und Satiriker, veröffentlichte Paris 1755 in 12° Observations sur le théâtre dans lesquelles on examine avec impartialité l'état actuel des spectacles de Paris. Weiteres über diese Schrift siehe St. LIII, A. 3.

4) **Jean Galbert de Campistron** (aus Toulouse, 1656—1723) schrieb im Ganzen neun Tragödien und zwei Komödien, die zu ihrer Zeit großen Beifall fanden. Laharpe (Cours de littérat. tom. IV. p. 385) sagt von ihm: „Unablässig sucht er Racine nachzuahmen; aber er ist nur Lehrling, der das Gemälde eines Meisters vor sich hat und mit schüchterner, zaghafter Hand Figuren ohne Leben hinzeichnet.“

5) Le Jaloux désabusé (Der eines Bessern belehrte Eifersüchtige), ein Lustspiel in Versen und fünf Acten, aufgeführt zum ersten Male am 13. Dezember 1709, gilt im Allgemeinen für das beste der Campistron'schen Stücke. Die Inhaltsangabe, welche Lessing davon giebt, ist ohne Zweifel nur eine freie Uebersetzung derjenigen, welche sich in der Histoire du Théâtre tom. XV. p. 36 befindet.

gespielt worden; auch ist keine Uebersetzung davon vorhanden. Man dürfte also vielleicht um so viel lieber wissen wollen, was eigentlich an dem Vorgeben des Chevrier sei.

Die Fabel des Campistronschen Stücks ist kurz diese: Ein Bruder hat das ansehnliche Vermögen seiner Schwester in Händen, und um dieses nicht herausgeben zu dürfen, möchte er sie lieber gar nicht verheirathen. Aber die Frau dieses Bruders denkt besser oder wenigstens anders, und um ihren Mann zu vermögen, seine Schwester zu versorgen, sucht sie ihn auf alle Weise eifersüchtig zu machen, indem sie verschiedne junge Mannspersonen sehr gütig aufnimmt, die alle Tage unter dem Vorwande, sich um ihre Schwägerin zu bewerben, zu ihr ins Haus kommen. Die List gelingt, der Mann wird eifersüchtig und williget endlich, um seiner Frau den vermeinten Vorwand, ihre Anbeter um sich zu haben, zu benehmen, in die Verbindung seiner Schwester mit Clitandern, einem Anverwandten seiner Frau, dem zu gefallen sie die Rolle der Coquette gespielt hatte. Der Mann sieht sich berückt, ist aber sehr zufrieden, weil er zugleich von dem Ungrunde seiner Eifersucht überzeugt wird.

Was hat diese Fabel mit der Fabel des verheiratheten Philosophen Aehnliches? Die Fabel nicht das geringste. Aber hier ist eine Stelle aus dem zweiten Akte des Campistronschen Stücks zwischen Dorante, so heißt der Eifersüchtige, und Dubois, seinem Sekretair. Diese wird gleich zeigen, was Chevrier gemeinet hat.

Dubois. Und was fehlt ihnen denn?

Dorante. Ich bin verdrießlich, ärgerlich, alle meine ehemalige Heiterkeit ist weg; alle meine Freude hat ein Ende. Der Himmel hat mir einen Tyrannen, einen Henker gegeben, der nicht aufhören wird, mich zu martern, zu peinigen —

Dubois. Und wer ist denn dieser Tyrann, dieser Henker?

Dorante. Meine Frau.

Dubois. Ihre Frau, mein Herr?

Dorante. Ja, meine Frau, meine Frau. — Sie bringt mich zur Verzweiflung.

Dubois. Hassen Sie sie denn?

Dorante. Wollte Gott! So wäre ich ruhig. — Aber ich liebe sie und liebe sie so sehr — Verwünschte Qual!

Dubois. Sie sind doch wohl nicht eifersüchtig?

Dorante. Bis zur Raserei.

Dubois. Wie? Sie, mein Herr? Sie eifersüchtig? Sie, der Sie von jeher über alles, was Eifersucht heißt, —

Dorante. Gelacht und gespottet. Desto schlimmer bin ich nun daran! Ich Geck, mich von den elenden Sitten der großen Welt so hinreißen zu

lassen! In das Geschrei der Narren einzustimmen, die sich über die Ordnung und Zucht unserer ehrlichen Vorfahren so lustig machen! Und ich stimmte nicht blos ein, es währte nicht lange, so gab ich den Ton. Um Witz, um Lebensart zu zeigen, was für albernes Zeug habe ich nicht gesprochen! Eheliche Treue, beständige Liebe, pfui, wie schmeckt das nach dem kleinstädtischen Bürger! Der Mann, der seiner Frau nicht allen Willen läßt, ist ein Bär! Der es ihr übel nimmt, wenn sie auch andern gefällt und zu gefallen sucht, gehört ins Tollhaus. So sprach ich, und mich hätte man da sollen ins Tollhaus schicken. —

Dubois. Aber warum sprachen Sie so?

Dorante. Hörst du nicht? Weil ich ein Geck war und glaubte, es ließe noch so galant und weise. — Inzwischen wollte mich meine Familie verheirathet wissen. Sie schlugen mir ein junges, unschuldiges Mädchen vor, und ich nahm es. Mit der, dachte ich, soll es gute Wege haben; die soll in meiner Denkungsart nicht viel ändern; ich liebe sie jetzt nicht besonders, und der Besitz wird mich noch gleichgültiger gegen sie machen. Aber wie sehr habe ich mich betrogen! Sie ward täglich schöner, täglich reizender. Ich sah es und entbrannte, und entbrannte je mehr und mehr, und jetzt bin ich so verliebt, so verliebt in sie —

Dubois. Nun, das nenne ich gefangen werden!

Dorante. Denn ich bin eifersüchtig! — Daß ich mich schäme, es 216
auch nur dir zu bekennen. — Alle meine Freunde sind mir zuwider — und verdächtig; die ich sonst nicht ofte genug um mich haben konnte, sehe ich jetzt lieber gehen als kommen. Was haben sie auch in meinem Hause zu suchen? Was wollen die Müßiggänger? Wozu alle die Schmeicheleien, die sie meiner Frau machen? Der eine lobt ihren Verstand, der andere erhebt ihr gefälliges Wesen bis in den Himmel. Den entzücken ihre himmlischen Augen und den ihre schönen Zähne. Alle finden sie höchst reizend, höchst anbetenswürdig, und immer schließt sich ihr verdammtes Geschwätze mit der verwünschten Betrachtung, was für ein glücklicher, was für ein beneidenswürdiger Mann ich bin.

Dubois. Ja, ja, es ist wahr, so geht es zu.

Dorante. O, sie treiben ihre unverschämte Kühnheit wohl noch weiter! Kaum ist sie aus dem Bette, so sind sie um ihre Toilette.[6] Da solltest du erst sehen und hören! Jeder will da seine Aufmerksamkeit und seinen Witz mit dem andern um die Wette zeigen. Ein abgeschmackter Einfall jagt den andern, eine boshafte Spötterei die andere, ein kitzelndes Histörchen das andere. Und das alles mit Zeichen, mit Mienen, mit Liebäugeleien, die meine Frau so leutselig annimmt, so verbindlich erwidert, daß — daß

6) Sie sind um ihre Toilette d. h. besuchen sie (nach damaliger französischer Sitte), während sie sich das Haar macht, um sie durch galante Reden zu unterhalten.

mich der Schlag oft rühren möchte! Kannst du glauben, Dubois? Ich muß es wohl mit ansehen, daß sie ihr die Hand küssen.

Dubois. Das ist arg!

Dorante. Gleichwohl darf ich nicht muchsen. Denn was würde die Welt dazu sagen? Wie lächerlich würde ich mich machen, wenn ich meinen Verdruß auslassen wollte? Die Kinder auf der Straße würden mit Fingern auf mich weisen. Alle Tage würde ein Epigramm, ein Gassenhauer[7] auf mich zum Vorscheine kommen u. s. w.

Diese Situation muß es sein, in welcher Chevrier das Aehnliche mit dem verheiratheten Philosophen gefunden hat. So wie der Eifersüchtige des Campistron sich schämet, seine Eifersucht auszulassen, weil er sich ehedem über diese Schwachheit allzulustig gemacht hat, so schämt sich auch der Philosoph des Destouches, seine Heirath bekannt zu machen, weil er ehedem über alle ernsthafte Liebe gespottet und den ehelosen Stand für den einzigen erklärt hatte, der einem freien und weisen Manne anständig sei. Es kann auch nicht fehlen, daß diese ähnliche Schaam sie nicht beide in man-
217 cherlei ähnliche Verlegenheiten bringen sollte. So ist z. E. die, in welcher sich Dorante beim Campistron siehet, wenn er von seiner Frau verlangt, ihm die überlästigen Besucher vom Halse zu schaffen, diese aber ihn bedeutet, daß das eine Sache sei, die er selbst bewerkstelligen müsse, fast die nehmliche mit der bei dem Destouches, in welcher sich Arist befindet, wenn er es selbst dem Marquis sagen soll, daß er sich auf Meliten keine Rechnung machen könne. Auch leidet dort der Eifersüchtige, wenn seine Freunde in seiner Gegenwart über die Eifersüchtigen spotten, und er selbst sein Wort dazu geben muß, ungefähr auf gleiche Weise, als hier der Philosoph, wenn er sich muß sagen lassen, daß er ohne Zweifel viel zu klug und vorsichtig sei, als daß er sich zu so einer Thorheit, wie das Heirathen, sollte haben verleiten lassen.

Dem ohngeachtet aber sehe ich nicht, warum Destouches bei seinem Stücke nothwendig das Stück des Campistron vor Augen gehabt haben müßte, und mir ist es ganz begreiflich, daß wir jenes haben könnten, wenn dieses auch nicht vorhanden wäre. Die verschiedensten Charaktere können in ähnliche Situationen gerathen, und da in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel sind, jene sich äußern zu

---

7) Gassenhauer bezeichnet (nach Hildebrand in Grimm's d. W.) ursprünglich einen Menschen, der besonders zur Nachtzeit lärmend in den Gassen herumläuft („hauen" als Kraftwort = laufen), dann aber ein Lied, welches von solchen nächtlichen Gassenläufern gesungen wurde, mag dasselbe nun eine edle oder rohe Volksweise sein. In neuerer Zeit überwiegt allerdings die tadelnde Bedeutung, während noch Goethe die zur Volksweise gewordene Zahn'sche Composition des Schiller'schen Reiterliedes einen „Gassenhauer" nennen konnte.

lassen und ins Spiel zu setzen, so muß man nicht die Situationen, sondern die Charaktere in Betrachtung ziehen, wenn man bestimmen will, ob ein Stück Original oder Copie genennt zu werden verdiene. Umgekehrt ist es in der Tragödie, wo die Charaktere weniger wesentlich sind und Schrecken und Mitleid vornehmlich aus den Situationen entspringt. Aehnliche Situationen geben also ähnliche Tragödien, aber nicht ähnliche Komödien. Hingegen geben ähnliche Charaktere ähnliche Komödien, anstatt daß sie in den Tragödien fast gar nicht in Erwägung kommen.

Der Sohn unseres Dichters, welcher die prächtige Ausgabe der Werke seines Vaters besorgt hat, die vor einigen Jahren[8] in vier Quartbänden aus der Königlichen Druckerei zu Paris erschien, meldet uns in der Vorrede zu dieser Ausgabe eine besondere dieses Stück betreffende Anekdote. Der Dichter nehmlich habe sich in England verheirathet und aus gewissen Ursachen seine Verbindung geheim halten müssen. Eine Person aus der Familie seiner Frau aber habe das Geheimniß früher ausgeplaudert, als ihm lieb gewesen, und dieses habe Gelegenheit zu dem verheiratheten Philosophen gegeben. Wenn dieses wahr ist, — und warum sollten wir es seinem Sohne nicht glauben? — so dürfte die vermeinte Nachahmung des Campistron um so eher wegfallen.

Zweiundfunfzigstes Stück.

Den 27. October 1767.

Den vierzigsten Abend (Donnerstag den 9. Juli) ward Schlegels 218
Triumph der guten Frauen[1] aufgeführet.

---

8) s. St. IX, A. 13.

1) Der Triumph der guten Frauen wurde zuerst veröffentlicht 1748 in Schlegel's „Beiträgen zum dänischen Theater." Nach einem Briefe vom 9. Dezember 1747 (wie Joh. Heinr. Schlegel, des Dichters Bruder und Herausgeber seiner Werke, in der Vorrede zu dem Stücke mittheilt) hatte Schlegel zuerst eine prosaische Komödie unter dem Titel „Der Ehemann nach der Mode" verfaßt, welche er in's Dänische übertragen, aber deutsch nicht weiter veröffentlichen wollte. Diese Uebersetzung ist unterblieben, jedoch das uns vorliegende Stück jener erste Entwurf nur mit verändertem (der Herausgeber a. a. O. „richtigerem") Titel. Unter Berücksichtigung, daß Lessing sich über manche Punkte der Anlage und des Inhaltes selbst verbreitet und Mendelssohn's Urtheil aus den „Litteraturbriefen" beibringt, genügt es über den Verlauf der Handlung folgendes mitzutheilen: Nicander hat Hilaria, seine Gattin, vor zehn Jahren und zwar kaum drei Monate nach der Vermählung verlassen. Dem Ungetreuen doch noch in Liebe zugethan, folgt ihm Hilaria und findet ihn endlich. Aber wie? Sein einziges Sehnen geht nach galanten Abenteuern, und er hat so sein ganzes Vermögen verschwendet. Jetzt verfolgt er mit seinen Liebesanträgen Juliane, die ebenso sanfte als tugendhafte Frau Agenor's. Hilaria sieht kein anderes Mittel, um den Ungetreuen von dieser Leidenschaft abzuziehen, als daß sie

Dieses Lustspiel ist unstreitig eines der besten deutschen Originale.[2] Es war, so viel ich weiß, das letzte komische Werk des Dichters, das seine frühern Geschwister unendlich übertrifft und von der Reife seines Urhebers zeiget. Der geschäftige Müßiggänger war der erste jugendliche Versuch und fiel aus, wie alle solche jugendliche Versuche ausfallen.[3] Der Witz verzeihe

---

sich selbst als Mann verkleidet und sich unter dem Namen Philinte als Nikander's Nebenbuhler bei Juliane eindrängt. Ihr Kammermädchen Kathrine aber (die einzige natürliche Figur im Lustspiel) tritt bei Juliane in Dienst. Nach endlosem Geschwätz, welches dahin abzielt, daß Nicander in jeder Weise den Philinte von Juliane wegzudrängen sucht, während diese beide abweist, Agenor jedoch seine tugendhafte Frau aus albernstem Eigensinne quält, zugleich aber Kathrine gewinnen will und gegen sie zärtlich thut, entschließt sich Hilaria als Philinte's Schwester wieder in Frauenkleidern zu erscheinen, indem sie sich stellt, als billige sie die Ansichten Nicander's von der unbeschränkten Freiheit des Mannes, auch in der Ehe. Nicander verliebt sich sofort in sie, Hilaria aber gelingt es mit Hilfe Kathrinens Agenor zum Zeugen zu machen, wie sie, abermals als Philinte verkleidet, Julianen Liebe schwört. Die letztere bleibt standhaft, Agenor jedoch stürzt wüthend herein, um den Vermessenen zu züchtigen. Da entdeckt sie sich als Hilaria, und auch Nikander, welcher hinzukommt, erkennt sie als seine verlassene Gattin. Froh, daß er sie mit Philinte's Schwester, deren Ansichten ihm so gefallen haben, identisch findet, versöhnt er sich mit ihr, und auch Agenor sieht Julianen gegenüber sein Unrecht ein. So triumphiren die beiden guten Gattinnen über ihre boshaften und recht abscheulichen Eheherren.

2) Dieses Urtheil Lessing's, sowie das gleich darauf folgende Mendelssohn's dünkt uns, wie viel wir auch dem Standpunkte der damaligen Kunstentwickelung Rechnung tragen, unbegreiflich, obwohl die neueren Literarhistoriker fast alle Lessing und Mendelssohn nachgesprochen haben. Das Schlegel'sche Stück widert uns mit seinen Charakteren geradezu an. Mendelssohn findet sie französisch, und Lessing entschuldigt den Dichter damit. Aber sie sind völlig unwahr, der des untreuen Ehemannes Nikander sowohl als der verlassenen Gattin Hilaria, von dem wollüstigen und seine Frau aus purem Eigensinn quälenden Agenor gar nicht zu sprechen, den Mendelssohn unten selbst in's rechte Licht stellt. Etwas besser nimmt sich Hilaria in der Gestalt Philinte's aus. Ebenso entbehrt die Handlung jeglicher Spannung: man muß sich mühsam und ohne an den handelnden Personen Interesse gewinnen zu können, durch die fünf Acte durchlesen. Weder unser sittliches noch unser künstlerisches Gefühl findet irgend welche Befriedigung. Es ist ein greisenhaftes Stück und zeugt von seichter Geschwätzigkeit. Die gegeißelten Laster sind zu ekel und schaal, als daß wir eine Genugthuung empfänden, wenn sie bestraft werden, die Tugend so wenig erwärmend — bei Hilaria streift sie an Schwäche — und zu selbstverständlich, als daß wir uns noch besonders freuen könnten, wenn sie triumphirt. Dabei ist die Sprache von der langweiligsten Breite, fast kein Bild ziert sie, und der Witz ist lahm. — Die beiden anderen Stücke Schlegel's „Der geschäftige Müßiggänger" und „Der Geheimnißvolle" würdigt Lessing selbst in geeigneter Weise, obwohl nach unserem Geschmacke das letztere dem „Triumph der guten Frauen" sicherlich vorzuziehen ist.

3) Den geschäftigen Müßiggänger verfertigte Schlegel im Jahre 1741, und 1743 wurde das Stück im IV. Theile der „Deutschen Schaubühne" von Gottsched gedruckt. Inhalt: Herr Fortunat, ein Advocat, ist ein geschäftiger Müßiggänger, der sich mit den verschiedensten Dingen abgiebt, mit Malen, Zeichnen, Reiten und Lautespielen, aber nur nicht mit seinem Geschäfte. Seine Mutter hat ihn verzogen, und alles Poltern seines Stiefvaters, des Herrn Sylvester, welcher ein Pelzhändler in Meißen ist, kann ihn nicht

es denen und räche sich nie an ihnen, die allzuviel Witz darin gefunden haben! Er enthält das kalteste, langweiligste Alltagsgewäsche, das nur immer in dem Hause eines Meißnischen Pelzhändlers vorfallen kann. Ich wüßte nicht, daß er jemals wäre aufgeführt worden, und ich zweifle, daß seine Vorstellung dürfte auszuhalten sein.[4] Der Geheimnißvolle[5] ist um vieles

---

bessern. So versäumt er zum Minister zu gehen und verliert die Secretairstelle, welche ihm in Aussicht gestellt war, ebenso den Proceß des Herrn Strom, der ihn nach sechs vergeblichen Gängen endlich beim siebenten Male antrifft. Schließlich wird seine Unordnung und Vernachlässigung jeder Pflicht die Ursache, daß Jungfer Lieschen, um die er wirbt und welche durch eine pedantische Ordnungsliebe als das Gegentheil des geschäftigen Müßiggängers hingestellt wird, ihm ihre Hand versagt, sie aber seinem Nebenbuhler, dem emsigen Advocaten Rennthier, geben will.

4) Das scharfe Urtheil Lessing's bezieht sich auf die Stelle im „Vorbericht", mit welchem Schlegel sein Stück in die Welt schickte und es sogar als ein sehr witziges Product ausgab. „Niemand", heißt es dort, „wird es so leicht eines Mangels an Witz beschuldigen, aber ein entgegengesetzter Vorwurf wird schwerlich abzulehnen sein, daß es nämlich zu viel hat, einen solchen, der zu lange bei einem Einfalle stehen bleibt, der den Situationen, in denen er ihn anbringt, nicht angemessen ist, und ebenso der Natur, die er nachahmen will, ungetreu wird." Unser Urtheil ist folgendes. Es ist wohl selten ein erbärmlicheres und hinsichtlich des Witzes abgeschmackteres Lustspiel geschrieben als das vorliegende, und man darf sich freuen, daß schon damals der Geschmack des Publikums so geachtet wurde, daß man nie wagte, ihm ein solches Machwerk auf dem Theater wirklich vorzuführen. Schlegel's Stück blieb unaufgeführt.

5) Der Geheimnißvolle ward von Schlegel 1746 verfaßt und im folgenden Jahre zugleich mit dem „Canut", den „Trojanerinnen" und der „Elektra" veröffentlicht. In der Vorrede gesteht der Verfasser, daß dieses Lustspiel „einen von den Charakteren vorstelle, die Molière denen zurückgelassen, die in seine Fußstapfen zu treten suchen wollen." Dorther hat Lessing seine obige Notiz sammt der Molièreschen Stelle geschöpft, ebenso die folgende Bemerkung über die Charakterähnlichkeit des Geheimnißvollen mit dem Mißtrauischen, hier speciell Cronegk's (s. u.), welche J. H. Schlegel in der Ausgabe der Werke seines Bruders (II, S. 188 Vorrede zum Geheimnißvollen) ebenfalls angiebt. Aus dieser Vorrede erfahren wir auch, daß Schlegel das Stück erst nach mannigfachen Versuchen gelungen ist. Immer scheiterte er daran, daß er seinem Geheimnißvollen keinen Vertrauten geben konnte, ohne jenen Charakter umzustoßen, daß aber andererseits die Handlung ohne einen solchen zu dunkel geworden wäre. Unter seinen hinterlassenen Papieren befindet sich noch ein solcher Versuch, in Leipzig aufgesetzt und ungefähr sechs Jahre älter als das uns vorliegende Stück. Dieses hat folgenden Inhalt: Der Sohn des Grafen von Bährenfeld geht angeblich auf Reisen, in Wahrheit aber will er aus einem unbegreiflichen Hange nach Geheimnißthuerei sein Glück ungekannt sich selbst gründen. Er verliebt sich auf einem Balle in Amalia, die Tochter des Herrn von Schlangendorf, eines Jugendfreundes seines Vaters. In der geheimnißvollsten Weise nennt er sich Herr von Abgrund, und unter mancherlei Verkleidungen, jetzt als Bedienter, dann als Perückenmacher, naht er ihr, aber immer ist er zu ungeschickt und geräth durch seine Aengstlichkeit, obwohl er von Amaliens Kammermädchen Kathrine und seinem eigenen Diener Johann ziemlich geschickt unterstützt wird, Amalie ihn auch lieb gewinnt, doch in die unangenehmsten Situationen, besonders da ein Nebenbuhler, der eitle Herr von Glocke, ihm nachspüren läßt und ihn verdächtigt. Johann hat früher einem anderen Herrn gedient, welcher ein

besser, ob es gleich der Geheimnißvolle gar nicht geworden ist, den Moliere in der Stelle geschildert hat, aus welcher Schlegel den Anlaß zu diesem Stücke wollte genommen haben.(*) Molieres Geheimnißvoller ist ein Geck, der sich ein wichtiges Ansehen geben will, Schlegels Geheimnißvoller aber ein gutes ehrliches Schaf, das den Fuchs spielen will, um von den Wölfen nicht gefressen zu werden. Daher kömmt es auch, daß er so viel ähnliches mit dem Charakter des Mißtrauischen hat, den Cronegk hernach auf die Bühne brachte.[6] Beide Charaktere aber oder vielmehr beide Nuancen des nehmlichen Charakters, können nicht anders als in einer so kleinen und

(*) Misanthrop Act II. Sc. 5.

Der ist vom Wirbel bis zur Zeh' Geheimniß
Verwirrt blickt er Euch im Vorbeigehn an,
Hat nichts zu thun und ist doch stets geschäftig.
Was er Euch vorträgt, ist begleitet von
Grimassen, Leute damit umzubringen.
Stets hat er, seid Ihr im Gespräch, Euch ein
Geheimniß zu vertrau'n, an dem nichts ist.
Aus Kleinigkeiten macht er Wunderdinge,
Und „guten Tag" selbst sagt er Euch in's Ohr.

[Mitgetheilt v. d. H. nach der Uebersetzung von E. Schröder.]

Betrüger war. Der alte Graf von Bährenfeld sucht letzteren, kommt zu Herrn von Schlangendorf, sieht dort Johann, schließt von dem Diener auf den Herrn und will letzteren verhaften lassen. Obwohl jetzt der falsche Abgrund mit Johann die Kleider wechselt, werden beide doch gefangen genommen und dem Grafen vorgeführt. Dieser erkennt natürlich seinen Sohn, und das Stück endet damit, daß der gebesserte, aber nicht geheilte Geheimnißvolle Amaliens Hand bekommt.

6) Der Mißtrauische ist das einzige Lustspiel Cronegk's (vgl. über ihn St. I, A. 1) von noch einiger Bedeutung und fällt ziemlich früh, da es bereits in Leipzig, wo sich Cronegk von 1750—52 aufhielt, begonnen wurde. Es besteht aus fünf Acten und ist in Prosa geschrieben. Inhalt: Timant, der Sohn Orgon's, wird nach zehnjähriger Abwesenheit von seinem Vater aufgesucht, da dieser ihn mit Climene, Geronte's Tochter, zu vermählen beabsichtigt. Es trifft sich, daß Timant mit beiden in einem Hause wohnt und zu Climene eine aufrichtige Zuneigung gefaßt hat. Aber durch sein mißtrauisches Wesen, das zu einem krankhaften Argwohn gegen alle Menschen ausgeartet ist, bringt er es dahin, daß sein Vater, den er im Verdacht hat, sich selbst mit Climene vermählen zu wollen, ihn zu enterben beabsichtigt, daß ferner Geronte, von dem er befürchtet vergiftet zu werden, ihn in's Tollhaus sperren lassen will, endlich daß Climene ihrer Neigung zu Damon, Timant's treuem Freunde, offenen Ausdruck verleiht. Schon scheint alles für Timant verloren, da wirkt ihm Damon, der edelmüthige und hochherzige Freund, Verzeihung vom Vater aus und will ihm selbst die Braut abtreten. Mit blutendem Herzen hat Climene gehorsam dem Vater zugestimmt, als Timant endlich die Schuppen von den Augen fallen. Er sieht seine Verschuldung ein, verspricht sich zu bessern, und seinerseits edel entsagend, veranlaßt er, daß Damon nun endgiltig Climenens Hand bekommt. So erwirbt sich der Mißtrauische, den wir erst nur bemitleiden, dann aber wegen seines übertriebenen Argwohnes gegen alles, was ihm lieb und theuer sein sollte, zu verabscheuen beginnen, am Ende doch noch etwas unsere Sympathie.

armseligen oder so menschenfeindlichen und häßlichen Seele sich finden, daß ihre Vorstellungen nothwendig mehr Mitleiden oder Abscheu erwecken müssen als Lachen. Der Geheimnißvolle ist wohl sonst hier aufgeführet worden, man versichert mich aber auch durchgängig, und aus der eben gemachten Betrachtung ist es mir sehr begreiflich, daß man ihn läppischer gefunden 219
habe als lustig.

Der Triumph der guten Frauen hingegen hat, wo er noch aufgeführet worden, und so oft er noch aufgeführet worden, überall und jederzeit einen sehr vorzüglichen Beifall erhalten, und daß sich dieser Beifall auf wahre Schönheiten gründen müsse, daß er nicht das Werk einer überraschenden blendenden Vorstellung sei, ist daher klar, weil ihn noch niemand nach Lesung des Stücks zurückgenommen. Wer es zuerst gelesen, dem gefällt es um so viel mehr, wenn er es spielen sieht, und wer es zuerst spielen gesehen, dem gefällt es um so viel mehr, wenn er es lieset. Auch haben es die strengesten Kunstrichter ebenso sehr seinen übrigen Lustspielen, als diese überhaupt dem gewöhnlichen Prasse deutscher Komödien vorgezogen.

„Ich las, sagt einer von ihnen,(*) den geschäftigen Müßiggänger; die Charaktere schienen mir vollkommen nach dem Leben; solche Müßiggänger, solche in ihre Kinder vernarrte Mütter, solche schalwitzige Besuche und solche dumme Pelzhändler sehen wir alle Tage. So denkt, so lebt, so handelt der Mittelstand unter den Deutschen. Der Dichter hat seine Pflicht gethan, er hat uns geschildert, wie wir sind. Allein ich gähnte vor Langeweile. — Ich las darauf den Triumph der guten Frauen. Welcher Unterschied! Hier finde ich Leben in den Charakteren, Feuer in ihren Handlungen, ächten Witz in ihren Gesprächen und den Ton einer feinen Lebensart in ihrem ganzen Umgange."

Der vornehmste Fehler, den ebenderselbe Kunstrichter daran bemerkt hat, ist der, daß die Charaktere an sich selbst nicht deutsch sind. Und leider muß man diesen zugestehen. Wir sind aber in unsern Lustspielen schon zu sehr an fremde, und besonders an französische Sitten gewöhnt, als daß er eine besonders üble Wirkung auf uns haben könnte.

„Nikander, heißt es, ist ein französischer Abenteurer, der auf Eroberungen ausgeht, allem Frauenzimmer nachstellt, keinem im Ernste gewogen ist, alle ruhige Ehen in Uneinigkeit zu stürzen, aller Frauen Verführer und aller Männer Schrecken zu werden sucht, und der bei allem diesen kein schlechtes Herz hat. Die herrschende Verderbniß der Sitten und Grundsätze scheinet ihn mit fortgerissen zu haben. Gottlob! daß ein Deutscher, der so leben will, das verderbteste Herz von der Welt haben muß. — Hilaria, des 220
Nikanders Frau, die er vier Wochen nach der Hochzeit verlassen und nun-

(*) Briefe, die neueste Litteratur betreffend. Th. XXI. S. 133. [Von M. Mendelssohn.]

mehr in zehn Jahren nicht gesehen hat, kömmt auf den Einfall, ihn aufzusuchen. Sie kleidet sich als eine Mannsperson und folgt ihm unter dem Namen Philint in alle Häuser nach, wo er Avanturen [7] sucht. Philint ist witziger, flatterhafter und unverschämter als Nikander. Das Frauenzimmer ist dem Philint mehr gewogen, und sobald er mit seinem frechen, aber doch artigen Wesen sich sehen läßt, stehet Nikander da wie verstummt. Dieses giebt Gelegenheit zu sehr lebhaften Situationen. Die Erfindung ist artig, der zweifache Charakter wohl gezeichnet, und glücklich in Bewegung gesetzt, aber das Original zu diesem nachgeahmten Petitmaitre [8] ist gewiß kein Deutscher."

„Was mir, fährt er fort, sonst an diesem Lustspiele mißfällt, ist der Charakter des Agenors. Den Triumph der guten Frauen vollkommen zu machen, zeigt dieser Agenor den Ehemann von einer gar zu häßlichen Seite. Er tyrannisiret seine unschuldige Juliane auf das unwürdigste und hat recht seine Lust, sie zu quälen. Grämlich, so oft er sich sehen läßt, spöttisch bei den Thränen seiner gekränkten Frau, argwöhnisch bei ihren Liebkosungen, boshaft genug, ihre unschuldigsten Reden und Handlungen durch eine falsche Wendung zu ihrem Nachtheile auszulegen, eifersüchtig, hart, unempfindlich, und, wie Sie sich leicht einbilden können, in seiner Frauen Kammermädchen verliebt. — Ein solcher Mann ist gar zu verderbt, als daß wir ihm eine schleunige Besserung zutrauen könnten. Der Dichter giebt ihm eine Nebenrolle, in welcher sich die Falten seines nichtswürdigen Herzens nicht genug entwickeln können. Er tobt, und weder Juliane noch die Leser wissen recht, was er will. Ebenso wenig hat der Dichter Raum gehabt, seine Besserung gehörig vorzubereiten und zu veranstalten. Er mußte sich begnügen, dieses gleichsam im Vorbeigehen zu thun, weil die Haupthandlung mit Nikander und Philinten zu schaffen hatte. Kathrine, dieses edelmüthige Kammermädchen der Juliane, das Agenor verfolgt hatte, sagt gar recht am Ende des Lustspiels: „„Die geschwindesten Bekehrungen sind nicht allemal die aufrichtigsten!"" Wenigstens so lange dieses Mädchen im Hause ist, möchte ich nicht für die Aufrichtigkeit stehen."

Ich freue mich, daß die beste deutsche Komödie dem richtigsten deutschen Beurtheiler in die Hände gefallen ist. Und doch war es vielleicht die erste Komödie, die dieser Mann beurtheilte.

---

7) Avanturen (franz. jetzt aventures, doch schrieb noch Voltaire avantures), nicht die daraus schon frühzeitig abgeleitete deutsche Form Abenteuer, gebraucht Lessing wohl, um damit die dem französischen mehr denn dem deutschen Begriff anhaftende Beziehung auf Personen des anderen Geschlechtes auszudrücken, also = Liebesabenteuer.

8) Petitmaître (franz.) = Stutzer.

Halle, Buchdruckerei des Waisenhauses.

Lessing, Gotthold Ephraim,

Hamburgische Dramaturgie für die oberste Klasse höherer Lehranstalten und den ... Kreis der Gebildeten

Bd.: 1

1877